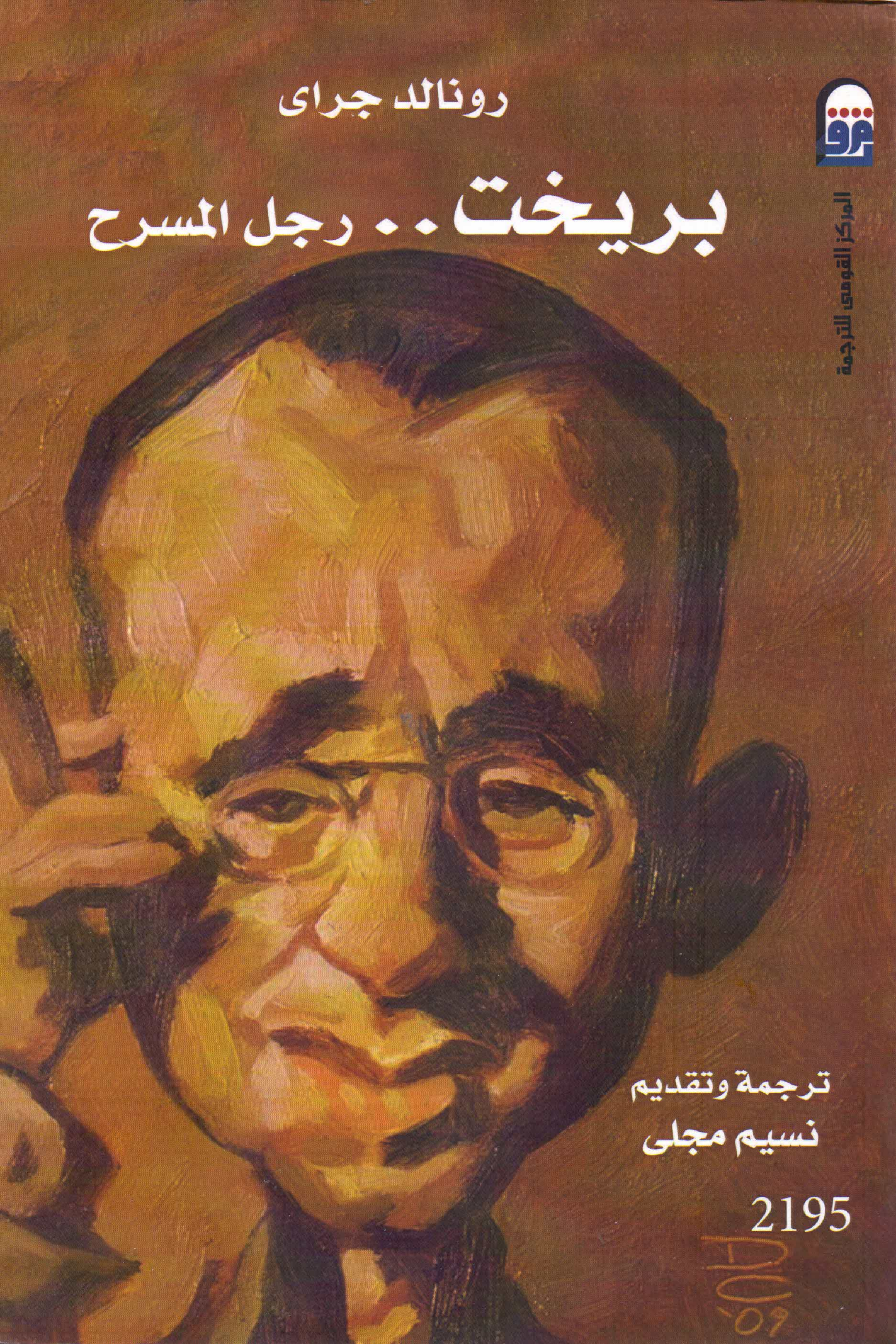


رونالد جراى
بريخت .. رجل المسرح
المركز القومى للترجمة
ترجمة وتقديم
نسيم مجلى
2195

الطاقة التى يستمدها بريخت من ثورته تلقى الترحيب بحماس، ليس فقط بسبب حيوية المسرحيات، لكن بسبب اهتمامه الحيوى بإقامة مسرح بمعنى الكلمة. فعلى الرغم من غيابه الطويل فى المنفى وانقطاعه عن ممارسة العمل الفعلى فى المسرح، فإن بريخت كان دائماً واعياً بنفسه مسرحيًّا محترفًا. لم تكن الجماهير هى التى تشغل ذهنه فقط بل والمسرح أيضاً؛ لم يكن ينسج حبكات أو يعيد رواية أحداث قد تحتل مكانها فى عالم حقيقى خارج المسرح، لكنه كان يتخيل، وهو يكتب، أن هناك ممثلاً على خشبة المسرح، وأن التدفق الفذ لابتكاراته المسرحية يأتى من هذا الجانب. وكما يقول رونالد جراى "ففى تاريخ المسرح كله يندر أن تجد مجدداً فى حقول كثيرة مثل بريخت". لقد كان إبسن يتمتع بالخصوبة نفسها فى ابتكار خواص طبيعية تضيف معنى إلى مسرحياته، لكنه لم يكن يملك موهبة بريخت فى صنع المشاهد المدهشة فى حيويتها، بصرف النظر عن الكلمات التى تقال فيها.

تصميم الغلاف: نسرين كشك
البورترية للفنان Don Coker 2009

بريخت

رجل المسرح

المركز القومى للترجمة

تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

مدير المركز: رشا إسماعيل

- العدد: 2195
- بريخت: رجل المسرح
- رونالد جراى
- نسيم مجلى
- الطبعة الأولى 2014

هذه ترجمة كتاب:

BRECHT: The Dramatist

By: Ronald Gray

First published by the Syndicate of the Press of the University of Cambridge

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

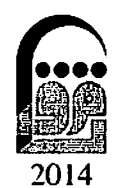
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

بريخت

رجل المسرح

تــألــيــف : رونـالـد جــــراى
ترجمة وتقديم : نـســيم مــجلى



2014

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

جراي ، دونالد .
بريخت رجل المسرح / تأليف: رونالد جراى، ترجمة وتقديم : نسيم مجلى
ط١، القاهرة ، المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٤
٢٨٤ ص ، ٢٤ سم
١ - المسرحيات الألمانية - تاريخ ونقد.
٢ - الأدباء الألمان.
٣ - بريخت ، أويجين برتولد فريد رغ ، ١٨٩٨ - ١٩٥٦ .
(أ) مجلى ، نسيم (مترجم)
(ب) العنوان ٨٣٢,٠٠٩

رقم الإيداع ١٠٠٣٩ / ٢٠١٢
الترقيم الدولى 978-977-216-115-7
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتـــــويات

تقديم المترجم

أثار بريخت بمسرحه الملحمى اهتمامنا طوال الستينيات من القرن الماضى، وتجلى هذا الاهتمام فى عدة وجوه؛ إذ نشرت عنه عشرات المقالات التى تتناول إنتاجه من نواح مختلفة، كما تُرجم كثير من مسرحياته، وقدم له المسرح المصرى بعض أعماله ومنها "القاعدة والاستثناء" و"الإنسان الطيب" وأخيرا مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية".

والواقع أن بريخت جدير بهذا الاهتمام؛ لأنه واحد من الفنانين القلائل الذين جددوا فى الفن، وجمع بين عظمة المفكر وعظمة الأديب، وهذا ما جعله يصر دائما على الربط بين المحتوى والشكل الفنى فى حركة تطور تتلاءم مع عصرنا الحديث، إن شكل المسرح الملحمى نابع من ضرورات فكرية واجتماعية، هى وليدة التغييرات السياسية والاجتماعية التى يعيشها إنسان هذا العصر، ولقد قال هو عن ذلك:" إن أى تجديد فى الشكل، لا يخدم غرضا، ولا يستمد مبرراته من مضمونه الاجتماعى يظل شكلا عقيما تماما لا ثمرة فيه".

لم يكن بحث بريخت عن شكل مسرحى جديد مطلبا جماليا خالصا، وإنما كان ضرورة تحتمها الأوضاع الاجتماعية الجديدة فى عصر العلم، ففى سنة ١٩٣١ كتب يقول: "والآن فى الوقت الذى ينبغى فيه أن نفهم الشخصية الإنسانية بوصفها محصلة لكل الأوضاع الاجتماعية، يبدو المسرح الملحمى هو المسرح الوحيد الذى يفهم كل العملية التى يمكنها أن تخدم الدراما باعتبارها موضوعات تعرض صورة العالم".

وقد وضع بريخت نظرية المسرح الملحمى، متضمنة عدة مبادئ تفرق بين هذا الشكل وشكل المسرح الدرامى الذى يسميه هو بالمسرح الأرسطى، وبكل ما يتمتع به من إمكانيات فنية يقول: "لقد أصبح المسرح من شأن الفلاسفة الذين لا يحاولون تفسير العالم فحسب، بل يعملون على تغييره وأصبح المسرح يقوم بدور المعلم".

إن المسرح يجب أن يكون أداة ثورية، يسهم فى عملية التحول الاجتماعى لصالح الطبقات المقهورة؛ وعلى هذا النحو تختلف وظيفة المسرح الملحمى عن المسرح الدرامى، ومن ثم لا بد أن يتغير الشكل.

فالدراما "الأرسطية" تحاول أن تخلق الخوف والشفقة فى نفس المتفرج، لكى تطهره من الانفعالات الضارة، فيخرج من المسرح مستريحا متجدد المشاعر، بحيث يمكنه أن ينسجم مع مجتمعه، ويتحقق هذا فى المسرح بخلق إيهام بالواقع يشد المتفرج نحو الاندماج مع البطل فينسى نفسه تماما، ويرى بريخت أن جمهور هذا المسرح يخرج مستريحا حقا لكن دون أن يتعلم أو يتهذب، والمسرح يجب أن يكون وسيلة للإنعاش العقلى، ويجب أن يحطم أى إيهام بالواقع، حتى يحتفظ المتفرج بوجوده المنفصل عن الأحداث، وكذلك بقدرته على النقد المحايد، ولكى يتحقق هذا فإن المسرح الملحمى يستخدم عددا من الحيل والوسائل كالراوى والكورس والأشرطة السينمائية والإضاءة، حتى يظل المتفرج بعيدا عن الحدث المسرحى، وهذا ما يسمى بالتغريب.

والتغريب فى الواقع ليس حيلة خارجية، وإنما هو جزء أساسى فى بناء المسرحية، ذلك أن المسرح لم يعد يكتفى بعرض صورة الواقع، وإنما يقدم صورة رمزية لهذا الواقع، وهذه الصورة لا بد أن تكون مغربة؛ لأن العالم إذا عرض أمامنا بصورة غريبة، فإن هذا يدفعنا للعمل على تغييره.

ولقد قضى بريخت عشرات السنين يجرب فى الكتابة وفى الإخراج، وكان يخرج مسرحياته بحثا عن الشكل الملائم للتعبير عن احتياجات الإنسان المعاصرة، لكنه كان

يستند فى تجاربه إلى أساس فكرى ثابت، هو إيمانه بالماركسية، كما سنرى فى ثنايا هذا الكتاب.

ولعل الرغبة فى التوفيق بين التعليم والمتعة، كانت من أهم المشكلات التى واجهت بريخت، فقد هدد فى شبابه بأنه سوف يحول المسرح إلى مؤسسة تعليمية، لكنه طور أفكاره فيما بعد، فكتب سنة ١٩٤٨ يقول: "دعنا نتناول المسرح بوصفه وسيلة متعة، ولنتساءل: أى نوع من المتعة يروق لنا؟". إن المتعة التى تلائمنا عنده هى متعة اكتشاف الحقيقة، هى النشوة التى تعترى الإنسان لحظة الإدراك، وهى تشبه لذة العالم حين يكتشف سرا من أسرار الكون، هذه المتعة هى المتعة المقبولة فى عصر العلم، وبهذا ينتهى التعارض بين التعليم والمتعة.

لم تعد هناك ضرورة لمسرحية محبوكة البناء، تفهم ككل، بل نحن بحاجة إلى دراما ملحمية، يمكن تقطيعها إلى شرائح تعطى معنى ومتعة معا. الدراما هى أحداث منفصلة، والتأثير الكلى لها يأتى من وضع هذه الأحداث جنبا إلى جنب، أو من عملية "المونتاج" التى تضم أحداثا متناقضة. إن العناصر غير الأدبية مثل الديكور والموسيقى تحتفظ أيضا باستقلالها عن النص، وتدخل فى علاقة جدلية معه. وبهذا أصبح مصمم الديكور غير مطالب بخلق إيهام بالواقع، وبإمكانه أن يضع فى الخلفية مواد مختلفة الأنواع.

ومع ذلك فإن كسر الإيهام ليس غاية فى حد ذاته، فالتغريب له جانبه الإيجابى، ذلك أنه يحول دون اندماج المتفرج مع الشخصيات المسرحية، ويخلق مسافة بينهما بحيث يصبح فى إمكانه النظر إليها بروح محايدة وناقدة، وهكذا يرى الأشياء والمواقف العادية فى ضوء جديد، من خلال الدهشة والاستغراب ينبثق فهم جديد للموقف الإنسانى "فالطبيعى لا بد أن يتحول ليبدو مدهشا".

كما يجب أن يحتفظ الممثل فى المسرح الملحمى باستقلاله عن الشخصية التى يمثلها، ذلك أن المسرح الذى يهدف إلى منع المتفرج من الاندماج لا يسمح للممثل

بالاندماج. إن الممثل يجب أن يكون قادرا على الإيحاء فى لحظات مناسبة، "إنه يمثل بطريقة تمكن الإنسان من رؤية المنحنى الآخر للحدث، بحيث تجعل التمثيل يسمح للمتفرج ببحث الاحتمالات الأخرى، وإلى الحد الذى يبدو معه أى حدث واحدا من جملة أحداث متنوعة".

وبتعبير آخر: يمكن أن نقول إن موقف الممثل يجب أن يكون دائما موقفا واعيا وعقليا واستعراضيا، وهذه الطريقة تعارض مبدأ ستانيسلافسكى، الذى طالما أصر على أن يكون الممثل وحيدا تماما، مندمجا فى ذاته تماما، ثم بعد هذا تدخل بعض الشخصيات فى علاقة مع بعضها الآخر على أساس أن طبيعة الشخصيات هى التى تقرر نوع العلاقة، ما دامت الشخصية المفردة هى الوحدة الأساسية. إن عكس هذا نراه عند بريخت، فالحياة الداخلية للشخصيات تعتبر مقحمة إلا إذا عبر عنها الممثلون بمواقفهم الظاهرة وتصرفاتهم؛ "لأن أصغر وحدة اجتماعية ليست كائنا بشريا مفردا، بل هى اثنان من البشر".

وهذا الكتاب الذى بين أيدينا، يسهم فى إعطاء فكرة واضحة ومركزة عن المسرح الملحمى، ويتتبع المؤلف تجارب بريخت فى المسرح بالدراسة والتحليل ويرفض بعضها على أسس نقدية سليمة، ثم يمهد السبيل للتذوق والاستمتاع بأجمل أعماله المسرحية، ومما يؤكد ثقتنا فى قيمة الكتاب، أن مؤلفه رونالد جراى أستاذ متخصص فى الأدب الألمانى يقوم بتدريسه فى جامعة كمبريدج، وله مؤلفات أشهرها "فرانز كافكا"، وقد قمت بترجمته وصدر منذ سنوات ضمن المشروع القومى" و"جوته الكيميائى" ويقوم بوضع دراسة عن الأدب الألمانى فى الفترة من ١٨٧١- ١٩٤٥.

وترتكز دراسته لبريخت على ما أنجزه فى ميدان الدراما، كما أنه يعطينا صورة للأوضاع السياسية والاجتماعية التى أسهمت فى تشكيل أفكاره، ومسرحياته، ثم يناقش هذا كله، مشيرا إلى آراء النقاد الآخرين بروح التواضع الجم، وهذا يجعله واحدا من المفكرين، ويدفعه دائما إلى الحذر فى إصدار الأحكام والبعد عن التحيز

والتجنى، ومن هنا جاء كتابه نموذجا لطريقة النقد المسرحى الصحيح الذى يتتبع العروض، ويسجل كل ما طرأ عليها من تعديل أو تغيير، فضلا عن أنه لا ينسى دور الجمهور فى المسرح وموقفه من المسرحيات، ويعد ذلك نقطة أساسية فى موضوع البحث، ما دام دور المسرح هو إيقاظ الجماهير وتحريكهم.

إن مسرح بريخت تجربة فذة وغنية، تحاول التوفيق بين الشكل الفنى والمضمون الاجتماعى، وهو بهذا خليق بأن يشارك فى تشكيل رؤية صحيحة لفكرة المسرح وشكله، على أن تخدم هذه الرؤية فى التعبير عن احتياجات الإنسان المصرى المعاصر ...

نسيم مجلى

الفصل الأول

الماركسية والمسرح السياسى

المسرح السياسى هنا، ليس هو نفس المسرح الذى يتناول أمور السياسة أو الدولة. لو كان كذلك، فسوف يشمل مسرحيات مثل الأورستيا وهاملت، ومسرحيات شكسبير التاريخية، ومسرحية Le CID وكثيراً غيرها. بالمعنى المحدد عند بريخت، فالمسرح السياسى هو أقرب شيء إلى مسرح الجيزويت التعليمى فى القرن السابع عشر. لقد بدأ بالثورة الفرنسية، وفى مبتدأ اكتشافاتنا، كان هناك الكثير منه فى ذلك الوقت، على الأقل فى فرنسا، إسبانيا، وألمانيا أكثر عما كان مفترضا. هذا المسرح يهدف إلى تغيير مواقف رواد المسرح، كما فى مسرحية "الأرستقراطيين فى ألمانيا " Die Arstokraten in Deutschland، التى نشرت فى "السنة الرابعة من سنوات الحرية" وتتهكم على مظاهر الادعاء التى يتمسك بها أغنياء الحرب، وتقارنهم بالجنود الفرنسيين فى جيوش الثورة [1] لم تحقق المسرحية أى نجاح على المستوى الجماهيرى لأنها لم تعط مكانا فى قائمة المسرح الراسخ. وكانت الأكثر قبولا من الناحية السياسية مسرحيات مثل مسرحية هنريك فون "الأمير فردريك أوف هامبورج ١٨١١"، ولو أن الاعتراف هنا جاء متأخرا، ومسرحية فردريك هابيل "أجنيس برناور" (١٨٥١) وهى تعمد إلى ترسيخ فكرة الخضوع للدولة.

فى ألمانيا، كانت العلاقة بين المسرح والسياسة دائما أكثر ظهورا عنها فى إنجلترا. ورغم أن مسرح اليعاقبة الألمانى لم يكن له أتباع، فإن الثوريين من الجيل

المتأخر انتبهوا للمسرح بنفس الطريقة، فقامت إنجازات المهنيين والنوادى السياسية، بإنتاج مسرحيات خاصة بهم لتعليم العمال حتى يتعرفوا أوضاعهم. وفى أوائل عام ١٩٤٧ ألف فردريك إنجليز مسرحية من فصل واحد وسماها "ريانزى"Renzi التى كتبت بين سنتى ١٩٣٨ -١٩٤٠، وفى عام ١٨٥٨- ٩٠ كتب اشتراكى بارز آخر هو، فرديناند لاسال، مأساة فرانز فون سيكنجين، وهو الموضوع الأكثر ارتباطا بين ماركس، وإنجليز والمؤلف.

كانت هناك عدة مسرحيات فى ريبورتوار المسرح التقليدى لكتاب كلاسيك مثل جوته وشيلر، تتناول الثورة على غرار ثورة هاملت أو روبين هود كأحد الخارجين على الأوضاع. فمسرحية جوتزفون بير لشنجتين "اللصوص والبلطجية" تتناول كلها ثورة "أحد الأفراد العظام" ضد المجتمع فى زمنه؛ ولكنهم هزموا جميعا، وهم يتطلعون إلى حياة أفضل فى عصر قادم ، أو يدينون أنفسهم على غطرستهم فى افتراض أنهم يستطيعون تحقيق الإصلاح بقوتهم الخاصة، أما التقليد الكلاسيكى الذى أخذه فيما بعد جريلبيارزر فى أستراليا، فهو الميل سياسيا فى نهاية المطاف إلى المسالمة، كما يفعل مسرح جورج بوخنز الأكثر راديكالية وقدرية.

كانت الدراما الثورية لا تزال تتلون بهذا! فى مراحلها الأولى. ففكرة مأساة لاسال كانت تهدف إلى أن تعرض أنه رغم أن الفكرة الثورية قد تكون نقية تماما، فإن القادة الثوريين الذين كانوا يحاولون أن يضعوها موضع التطبيق، كانوا متأكدين من أنهم يقومون بمصالحة، ونظرا لأنهم كانوا مجرد أفراد فرديين، فلم يكن فى إمكانهم أن يستوعبوا ويدركوا الفكرة الجديدة بمصطلحات علمية. بالمعنى الذى يقصده هيجيل، عن القوة التى تعمل فى كل الأحداث التاريخية. ويمكن أن تنكمش تحت القهر وأن تفسد.

يعتقد لاسال أن المسرح الثورى، يستمد قوته من يقينه الكامل بالقوة الكلية للفكرة، فالتاريخ يتحرك بطريقة حتمية نحو الاشتراكية، لكن الثورة متورطة فى

تناقضات يصعب حلهــا، عندمـــا يحــاول عقله المحدود أن يسـتخدم هذه القوة: هكذا يتحتم عليه الفــشل، ولكن لاســـال كان ميالا أكثر إلى الثقة فى الإصلاح التدريجى، الذى يقـــود درجة درجـــة إلى التحقيق النهائى للفكرة على الأرض. أكثر من المخاطرة بالتغييـــرات الفجـــائية الضخمة التى يؤمن بها ماركس وإنجليز، وكانت مسرحية لاسال تقصد إلى توضيح فكرته[٢]. لقد أدان كل من ماركس وإنجليز لاسال باستمراره فى مسايرة تراث كثير من الفلاسفة الألمان، الذين كانوا يرون أن الفكرة أو الإرادة أو العالم الواقعى خارج الخبرة الإنسانية، أو أنه منفصل بطريقة ما عن البشر. وكما يرى ماركس فليس هناك ثمة انفصال "قال" بالنسبة لى فإن المثالى ليس شيئا آخر غير العالم المادى منعكسا على صفحة العقل البشرى، ومترجم إلى أشكال فكرية"[٣]، بعبارة أخرى إن المحرك الأول ليس إلها أو شبه إله، كما اعتقد هيجيل، لكنه الإنسان نفسه. المثالى الثورى يمكن الوصول إليه لأن الإنسان أنتجه، ولم يزيف عبر استخدامه وسيطًا.

فمسرح الطبقة العاملة كان يتبع ماركس، فى هذه الناحية، أكثر من لاسال، لقد ازدهر كما حدث جزئيا – لأن طبقات العمال الألمانية – على عكس أولئك فى إنجلترا الذين كانوا يتزاحمون على المسرح لرؤية الميلودراما العاطفية التى تتحدث عن أناس مثلهم[٤]، كانوا من سكان المدن الجدد الذين لم يرتادوا المسرح إلا نادرا، فالحياة الصناعية بدأت متأخرة جدا فى ألمانيا. وازدهرت أيضا جزئيا لأن الاشتراكيين كانوا مضطهدين أكثر فى ألمانيا، خصوصا بعد "القوانين الاشتراكية" الفاضحة التى صدرت سنة ١٨٧٨.

فى البداية، مع ذلك، كانت دراما "العمال" تتألف أساسا من كوميديات، وحوارات مرحة، ومساخر تتهكم على شخصيات معاصرة، كان فيها ممثلو الرأسمالية ينهزمون عن طريق موظفين واسعى الحيلة وأكثر مصداقية. جان بابتست فون شويتزر خليفة لاســال السـياسى، سار على خطاه بتـــأليف حـوار درامى، باسم "المحتال" كتبه

فى ١٨٦٧-٨٠، يقصد إلى تعريف العمال بالأفكار الرئيسية فى كتاب "رأس المال" لماركس بطريقة مسلية. وحقق به نجاحا عظيما. لقد اعترف ماركس نفسه بأن شويتزر - قدم عمله العظيم "واجب منزلي" Homework، ورغم أن المقصود منه لم يكن مسرحية، فإن هذا الديالوج قد جرى تقديمه بصورة متكررة عن طريق العمال فى جمعيات المسرح فى كل أنحاء ألمانيا- وقد أعقبه شويتزر بمسرحية "الوزة" وهى مسرحية تسأل فيها امرأة لماذا ينبغى عليها أن تتقاضى أجرا يقل عن أجر الرجل. وصاحب العمل الذى يحاول أن يقنعها بالتخلى عن ذلك، سرعان ما يقوم أحد الماركسيين المتمرسين ويجلس فى مكانه(٥).

هذه كانت مسرحيات ذات أفكار تعليمية محددة. فمسرحية "المحتال" كانت تهتم بنظرية فائض القيمة، أما "الوزة" فتهتم بحقوق المرأة، ومسرحية ثالثة هى" الحادثة التى وقعت للمهيج" تتناول قرارات المؤتمر الدولى الأول فى بازل، حول موضوع ملكية الأرض؛ فالأعمال التراجيدية لم تقدم فى البداية، فكتاب المسرح العمالى لم يشغلوا أنفسهم بشهداء النضال السياسى مثل بول بوتلر : فإذا وقعت أحداث تراجيدية، فهم ينظرون إليها من منظور متفائل فى ضوء فجر يوشك أن يشرق لكل الإنسانية. كانت شخصيات العمال المسرحية تصورهم شجعانا يتميزون بالصلابة ويحملون أسماء بارزة مثل روث فيلز، وشتاين، وفراى و"ريد، ورووك، وستون، وفرى- الشعار العام، المأخوذ من عمل بادر جازيت، هو "القانون" الذى يقول "قاتل، ولا تتباكى".

كل هذا كان فى الوقت الذى كان فيه المسرح الإنجليزى الذى يصور الطبقة العاملة فى أعمال، إما ممزوجة بالعاطفية كما فى مسرحية ت. و. روبيرتسون "الطبقة" Cast (1867) أو ميلودرامية كما فى مسرحية توم بايلور "تذكرة رجل مسافر" (١٨٦٣). لم يكن هذا يعنى أن العمال فى إنجلترا كانوا محرومين مما يبحثون عنه فى المسرح. لقد استمر حكم الغوغاء فى المسرح الإنجليزى فترة حتى

أصبح بإمكان الجوقة والمتفرجين أن يفرضوا على المسرح مادة وأسلوب تسليتهم. وكما حدثت مرارة كثيرة عندما لم تأخذ التسلية شكل عمال يشبهون المتفرجين أنفسهم، ضائعين فى متاهة لندن فى حالة تدعو للشفقة، أو مضطرين للبحث عن حياة تحت أقواس السكة الحديد، دون أى تفكير فى التحسن؛ أكثر من فرصة لتقديم بعض من التراث غير المتوقع، الذى كان يقدم فى أغلب الأحوال لحل العقدة، أو للنهاية. الفلسفة هى فلسفة – الطبقة الحاكمة – كما يقول" البطل العسكرى روبريتسون"، وهو متزوج راقصة باليه: "إن النظام الطبقى تمام. فالطبقات شىء جيد إذا لم تصل حد التطرف. فهى تغلق الأبواب أمام الأدعياء والأخلاق السوقية، لكنها يجب أن تفتح الباب واسعا أمام "المواهب الاستثنائية" دع العقول تقتحم حواجزها، وأى عقول يمكنها أن تقتحم عن طريق الحب يمكنها أن تقفز فوق الحواجز"[٦].

كان التيار الرئيسى فى المسرح الألمانى قادراً على مثل هذه العواطف على عكس المسرح الإنجليزى؛ حيث كان لديه أيضا تيار تحتى قوى من مسرحيات لهواة ذات سمة ماركسية. فأوجست بابل، الزعيم الاشتراكى، يذكر فى سنة ١٩١٣، كيف أنه فى سنة ١٨٦٠ كانت مئات النوادى التعليمية للعمال، قام الكثير منها بإنتاج مسرحيات تعتمد على مناظر وملابس صناعة يدوية داخل بيوتهم، وازدهرت لأكثر من عقد من الزمان[٧] أثناء فترة القوانين المعادية للاشتراكية، بين ١٨٧٨، ١٨٩٠، إذ كان من المستحيل أن تقوم بتمثيل أو طبع مسرحية سياسية، لكن بمجرد أن سمح بيسمارك بإهمال هذه القوانين، على أمل أن الاشتراكيين سوف يمسكون –الحبل الذى يشنقون به أنفسهم – بدأ الفيضان. ارتفعت شعبية الديمقراطيين الاشتراكيين ، أى الاشتراكيين، صعدوا رغم القهر، ورغم عمليات الاستبعاد الوحشية للسياسيين الاشتراكيين والمهيجين. وارتفع عدد الأصوات التى أعطيت للمرشحين من الديمقراطيين الاجتماعيين، من نصف مليون إلى مليون ونصف فى عشرين سنة، وارتفعت خلال العشرين سنة التالية إلى أربعة ملايين وربع خلال العقد الأخير من القرن، أكثر من

ثلاثين مسرحية – وهو عدد قليل جدا، بالمقارنة مع مئات المسرحيات التى مثلت فى مسارح محترمة – وقامت بنشرها صحف اشتراكية، ومثلت فى كل أنحاء ألمانيا، معظمها " مسرحيات تحريضية " أو مسرحيات "تعليمية "، وإن كانت مسرحية إسكايفولا " الثورة الفرنسية " هى عبارة عن قصيدة درامية ملحمية فى ١٢ لوحة حية، وقد نجحت على المستوى الشعبى نجاحا كبيرا فى نفس الوقت فإن العنصر التعليمى خنق النغمة الأشد مرحا التى كانت حاضرة قبل ١٨٧٨ الفكرة التى تعتبر المسرح مكانا للتربية السياسية، أكثر من كونه مكانا للتسلية، بدأت تسيطر بطريقة ليس لها نظير فى تاريخ المسرح الإنجليزى.

ففى تسعينيات القرن التاسع عشر تبنت الشخصيات الأدبية المعروفة موضوعات الطبقات العاملة أو الموضوعات الثورية. فردريك بوس Bosse F الذى قدم عمال المصانع والمهيجين ذوى الوعى الطبقى فى مسرحياته، لا يكاد يعرفه الناس اليوم. على الناحية الأخرى، فإن مسرحية جيرهارد هوبتمان "النساجون" لا تزال معروفة جيدا، وتعد واحدة من أفضل مسرحيات الحركة الطبيعية الألمانية.

لم يكن لدى هوبتمان أى نوايا ثورية ؛ فالوثيقة التى بنى عليها مسرحيته، هى تقرير كتبه ويلهيلم وولف عن انتفاضة سيليشيا سنة ١٨٤٥، التى تدعو بوضوح لإعادة صياغة المجتمع على أساس مبدأ التضامن، وتبادل المعونات والوحدة الاجتماعية، وفى كلمة واحدة، العدالة. ورغم أن المسرحية منعتها الرقابة فى البداية، فإنها وجدت ترحيبا قويا من الاشتراكيين، باعتبارها عملا يدعو للثورة، وهى تنأى بنفسها عن إطلاق مثل هذا التصريح السياسى، إنه فعلا تصريح أكثر منه إعلان (مانيفستو) مثل الصورة البائسة لحياة الطبقة العمالية فى برلين .. فى مسرحية هولز وشلاف " عائلة سليكى " (١٨٩٠)، وإن كانت تنتمى إلى المذهب الطبيعى، فإنها أقل فجاجة – وكتاب المسرح الذين لم يكونوا ينتمون إلى المذهب الطبيعى كلية، ظلوا من الناحية السياسية غير ملتزمين، مع أن استيرنهايم وويدكند فى مسرحية «بيرجر

شـيـبـيل "(١٩١٢)" والماركـيـز فـون كـيث" (١٩٠٠) على التـوالى، كـانتـا تسـخـران بشخصيات الطبقة المتوسطة. حتى مسرحيتى جورج بوشنر "ويزيك" و "موت دانتون" اللتين كتبتا ١٨٣٠، وبعثتا للمرة الأولى بفضل هوبتمان فى سنة ١٨٩٠ كانتا قدريتين ومرهقتين رغم حقيقة أنها أول مسرحية تأخذ جنديا عاديا كشخصية رئيسية، بينما كانت الثانية تهتم بإمكانية الثورة الناجحة.

المسرحيات السياسية الأصيلة، بالمعنى المستعمل هنا، والتى كرست نفسها فى نفس الوقت لتقديم تقارير تسجيلية عن كثير من الإضرابات الواسعة، التى وقعت فى التسـعينيات، أو تقديم متـعـة ذات نوعيـة سـيـاسـيـة إلى الحشـود الجـمـاهـيرية فى الاجتماعات الانتخابية، احتفظت بالصفة المميزة لها، كما كانت من قبل، وهى تفاؤل مرح، وهو شىء لم يكن أحد من كتاب المسرحيات "الأدبية "، التى كانت أبواب المسارح الراسخة لا تزال مفتوحة لها، يفكرون فى أنه شىء ممكن أو مرغوب فيه.

قبل أن يبدأ بريخت حياته الفنية بوصفه رجل مسرح، فى نهاية الحرب العالمية الأولى، كان هناك تقليد قائم على مدى وقت طويل للدراما السياسية فى ألمانيا بدرجة لم تظهر فى أى قطر آخر؛ كلها كانت ظواهر طارئة ليس من بينها ما يحتمل إحياؤه على المسرح الآن، لكن كتاب المسرح المعروفين، خلافا لبريخت، لم يظهروا اهتماما فعالا بالسياسة، وكان دوره أن يصل بالمسرح السياسى إلى مستوى لم يصل إليه من قبل .

كانت تعقيدات العمل كبيرة. فالفكر الماركسى يصعب إعطاؤه حياة درامية، وبريخت لم يتمكن عموما من إعطائه أى حياة : فحيث يكون أكثر ماركسية تقل الجرعة المسرحية. رغم ذلك، فهناك بالأساس إمكانيات درامية فى الماركسية؛ فإحدى معارضات ماركس الرئيسية ضد هيجل هى أنه سعى إلى بلورة الأوضاع القائمة وتقديسها، ومن ثم المحافظة على الوضع السياسى القائم قبلا باعتباره أعظم إنجاز تم تحقيقه بواسطة الفكرة، فى تجلياتها التاريخية، حتى الآن فوجهة النظر المضادة التى ترى " أن كل شكل اجتماعى متطور تاريخيا، كما لو كان فى حركة سيولة ..... " و" لا

يسمح أن يفرض عليه شيء، وهو في جوهره نقدى وثورى"[٨] ينبغى على الأقل أن يترك نفسه للتدفق الدرامى ؛ ثانيا، فإن الحقيقة التى تقول إن ماركس، مثل هيجل، يصور العالم كله فى شكل مسرحية جدلية (ديالكتيكية) ذات تناقضات تكاملية، تدور باستمرار حول بعضها بعضا وتنفذ داخل بعضها بعضا، يمكنها بسهولة أن تزودنا بالصراعات والمواجهات التى هى مادة المسرحيات.

الجوانب الاقتصادية للماركسية تعطى إمكانيات درامية أقل، وإن كانت تستغل الديالكتيك أيضا. فالنمط العريض للتاريخ، كما يراه ماركس[٩] هو إطار للتعارض بين من يمكلون ومن لا يملكون، بين الرأسمالى وبين العامل. صاحب حقوق الملكية فى عمله الذى يستغلها الرأسمالى. وكنمط فهو فى غاية البساطة. فالرأسمالى يجمع فى مصنع واحد المهارات المختلفة التى كانت فى السابق تخص أفراداً، وينشئ تحت سقف واحد صناعته التى كانت فى السابق مبعثرة فى أماكن شتى. ودون علم، فإنه يبذر بهذه الطريقة بذرته المدمرة، لأن السيطرة الموحدة على قوة العمل تصبح هى الخطوة الأولى فى طريق الاشتراكية، " فالنقيض " الذى أدخله فى نظامه لا يظل قانعا فى داخله، لكنه يتعرف لو تم تعليمه بطريقة صحيحة، على حقيقة أنه قد انتزعت منه ممتلكاته ؛ وبسبب حاجة الكائن الحى العضوى، فإن العامل لابد أن يسترد ملكيته ؛ لكنه وهو يفعل هذا فإنه يستردها ليس كفرد، بل كجزء عضوى من الجماهير ، أى من المجتمع الذى ينتمى إليه. هكذا يظهر وضع مناقض. فإن المالك الأول قد نزعت ملكيته، ولكن دون عودة إلى فردية بسيطة. والأصح أن التناقضات تتوافق فى مزج دائم لحقوق الفرد والجماعة. ولنقتبس ماركس نفسه :

«طريقة التملك الرأسمالي؛ ثمرة لطريقة الإنتاج الرأسمالى ؛ تنتج ملكية رأسمالية خاصة. هذا أول إنكار للملكية الفردية الخاصة، المؤسسة على عمل المالك. لكن الإنتاج الرأسمالى؛ ينتج نفيه بحكم عدم قابلية قانون الطبيعة للتسامح. إنه نفى النفى. هذا لا يعيد تأسيس ملكية فردية للمنتج، لكن يعطيه ملكية فردية قائمة على مكاسب المرحلة الرأسمالية، أى، على أساس التعاون والملكية العامة للأرض ووسائل الإنتاج»[١٠].

ليس هناك شيء يمكن لكاتب الدراما أن يفعله بذلك؛ فالقوة توجد بصورة كلية فى التقليد الديالكتيكى، الذى يشترك فيه بريخت مع توماس مان، ونيتشه، وجوته وكثير من الكتاب الآخرين الذين علاقتهم الوحيدة بماركس هى التفكير فى" المتناقضات " فالملمح الماركسى المحدد هو رؤية مجتمع تختفى فيه ليس فقط الملكية الفردية، بل كل أشكال التقسيمات الأخرى، الأسرة والدولة القومية، والأحزاب السياسية، وكل خط من خطوط التقسيم أيا كانت؛ فالنفى سوف ينتهى، بمجرد نفيه هو ذاته. وسوف يبقى فقط تأكيدا للحياة كلها لا خلاف عليه، ويمكن أن نجد أصداء لهذا عند بريخت، وإن كانت ليست دائما هى ما فعله ماركس بها.

يتصل بمسألة فهم الخلفية السياسية للمسرحيات مناظرة الماركسية عن كيفية الوصول إلى مجتمع لا طبقى أو كيفية تحقيقه، لقد افترض لاسال أن الفرد يجب عليه أن يحرف الواقعية المطلقة بأن يحدها بحدود ذاته. كيف يمكن التغلب على التباين القائم بين المثالى وبين الواقعى؟ حيث يعكس العقل الفردى الواقعية بطريقته الخاصة، كيف يمكن أن نتجنب تشويه المثالى، الذى تنبأ به لاسال ؟ أو هل المثالى هو الانعكاس الوحيد للعالم المادى، أى نسخة دقيقة منه؟.

لدى ماركس والماركسية إجابتان عن هذا السؤال. من ناحية فقد أعلن ماركس أنه قد اكتشف قانونا للطبيعة. برهن عليه بالإشارة إلى حقائق تاريخية واقتصادية تفرض على المجتمع البشرى أن يتقدم حسب تنبؤاته. على أى حال هذا الجزء من الإعلان كان، كأن إعلانا مطلقا : كان كما لو كان التاريخ يمكن التنبؤ به بدقة، بينما هو لا يزال مستمرا فى حالة تغيير لا تتوقف.

الجزء الآخر من الإعلان الذى قدمه الماركسيون يهتم بدور الحزب الشيوعى، وهذا أكثر مرونة، وسيولة، فالحزب الشيوعى ليس فى وضع الفرد الخاص عند لاسال، الذى يحاول أن يصل إلى المثالى، إنه هيئة مشتركة، مع أنه بالطبع ليس مجموع الإنسانية بكاملها، فقد يزعم أنه أكبر من سلطة فردية خالصة. إضافة إلى ذلك، فإن الحزب رغم

أنه يدعى أو أنه مقتنع مبدئيا بحقيقة العقيدة الماركسية، فإنه ليس مقيدا بطريقة جامدة بالمسار الذى يجب أن يتبناه. فهو يدرك حقيقة تأكيد ماركس على أن كل معرفة مؤكدة تكون مصحوبة أيضا بالنفى. ذلك أن هناك تدفقا مستمرا، وأنه يراجع خططه باستمرار تبعا لهذا. إنه يؤقلم نفسه دائما مع اللحظة العابرة حتى يصل إلى اللحظة النهائية. لكن فى هذا الدور المزدوج، فإنه يقبض على المطلق أو المثالى بيد كحقيقة معطاة، ويمسك باللحظة العابرة باليد الأخرى، باعتبارها مظهرًا للعالم المادى، هناك دائما إمكانية الارتباك والغموض بالنسبة للحزب. عندما لا يتم الفصل الواضح بين الواقعى والمثالى، عندما يكون أحدهما انعكاسا للآخر، وعندما تكون هناك مجموعة من الأفراد تعرف بالحزب، تعتبر نفسها فى الوضع الصحيح، رغم أنها تتأقلم باستمرار مع التغيير، فظهور الادعاءات الباطلة يصبح أمرا مؤكدا.

وكان من خارج هذا الوضع أن تكونت الأحزاب الماركسية الألمانية(١١)، فرغم أن لاسال مات ١٨٦٤، فإن تأثيره استمر فى الحزب الاشتراكى الديمقراطى الألمانى (S.P.D)، كما تبلور فى برنامج إيرفورت سنة ١٨٩١. ففى ناحية استمر برنامج إير فورت فى التأكيد، بروح ماركسية، أن البرنامج الشيوعى له قوة القانون الطبيعى، الذى لا يمكن لأى شىء أن يعوقه فى نهاية المطاف، وهو يؤكد أيضا أن الطبقة العاملة فقط هى القادرة على تحقيق التغيير الضرورى. فعن طريق الطبقة العاملة فقط يمكن للتغيير أن يعمل. (هذه العقيدة كان لها تأثير خطير على بريخت، الذى يبدو من مسرحياته أنه كان يعتبر نفسه مولودا خارج الطبقة العاملة، والأصح فهو وضع المتحول عقائديا، إلى اليهودية مثلا، ففكرة " الشعب المختار " ربما أثرت فى ماركس، كيهودى، فى عمل هذا النوع من التأكيد ؛ لكن من ناحية أخرى فإن برنامج إيرفورت لم يكن ثوريا بدقة، وليس قريبا من ذلك. وهو يعتقد أن وقت إدخال الماركسية لم يحن بعد، وتبعا لذلك تم التخطيط لعدد من التعديلات التى كانت، فى بعض الحالات، غير اشتراكية أو شيوعية

بصورة راديكالية ؛ مشاركة النساء فى الانتخابات - وإلغاء عقوبة الإعدام تتضمنها أهداف الحزب الاشتراكى الديمقراطى S.P.D وعموما فإن تاريخ الحزب الاشتراكى الديمقراطى من ١٨٩١ حتى وقت قريب جدا كان تجريبيا وبراجماتيا أكثر منه نظريا، لقد التزم بالمرونة، أكثر من التمسك بمبادئ الماركسية. (إذا كان يمكن التمييز بين الاثنين بطريقة صحيحة، وهذا يقود إلى انقسام حاد، والوصول إلى تقدم بين ١٩١٤ - ١٩١٩، وهو الوقت الذى كان فيه بريخت فى آخر سنواته الدراسية، والخروج إلى العالم لأول مرة).

بالنسبة للهيئة الأساسية للحزب الاشتراكى الديمقراطى، فإن حرب ١٩١٤ كانت محنة. فقد أقسموا فى السنوات السابقة أنهم لن يحاربوا ضد إخوتهم الاشتراكيين فى فرنسا وفى الدول الأخرى، وظهر أنه معارض تماما لأى حرب يتم خوضها لصالح الإمبريالية الألمانية والنمساوية، لكن عندما أعلنت الحرب، قدمت على أنها حرب دفاعية ضد قيصر روسيا، وهو عدو للاشتراكية - أكبر كثيرا من الإمبراطوريات الألمانية؛ لهذا ولأسباب أخرى، فالماركسيون الألمان أنفسهم تعهدوا أن يقاتلوا فى حرب بدت فى بعض النواحى أنها حرب ضد رفاقهم الاشتراكيين فى أقطار أخرى، وكما حدث فقد وجدوا أنفسهم تحت رحمة أى ادعاء يمكن التفكير فيه. كان من الضرورى أن نخوض الحرب لأنها حرب دفاعية ضد الإمبريالية القيصرية. وعندما يظهر أن ذلك غير صحيح، كان من الضرورى الاستمرار فى الحرب؛ لأن هزيمة ألمانيا بواسطة قوى رأسمالية أخرى، سوف يعنى هزيمة لأكبر حزب اشتراكى فى أوروبا. (الحزب الاشتراكى الديمقراطى، الذى كان قائما، حتى الثورة الروسية سنة ١٩١٧) حتى حرب الغزو الألمانية التى كرهها الحزب الاشتراكى الديمقراطى فى البداية، يمكن تبريرها على أساس أن الحرب الدفاعية الخالصة يحتمل أن تؤدى إلى هزيمة أكثر من الحرب العدوانية. وحتى حين هزمت ألمانيا واستولى الحزب الاشتراكى الديمقراطى على الحكم من خليفة الإمبراطور الألمانى المؤقت، وجد نفسه أنه لا يزال عاجزا عن إحداث أى

تغيير جذرى. كان لابد من المحافظة على النظام، ولو فقط لتزويد الناس بالمؤن الغذائية، والنظام الوحيد الذى استمر هو النظام القديم.

وفى مقابل هذا كانت الأصوات الثورية، فقط قلة منهم فى البداية، يقودها كارل ليبنيخث وروزا لوكسومبورج[١٢]؛ منذ بداية الحرب، كانا يحرضان على عدم الدخول فى مصالحة، ولابد من المحافظة على التضامن الدولى للطبقة العاملة. إن تغيير الادعاءات من أجل الاستمرار فى تدعيم الحرب الذى اضطر الحزب الاشتراكى الديمقراطى للقيام بها، كانت تبدو غير مسئولة مقارنة بالمطلب الثابت الذى لا يتغير لليسار المتطرف أن النظام ذاته لابد أن يتغير، رغم أن أعضاء الجناح الأوسط واليمينى فى الحزب الاشتراكى الديمقراطى، كانوا يعملون بقدر كبير من التفكير الدقيق فى نطاق مرجعيتهم. فالبنسبة لليبنيخت ولوكسومبورج، فإن الرأسمالية هى المسئولة عن الحرب وكل المصالحات غير مجدية؛ ويمكن فقط أن تقود إلى مزيد من المصالحات، لا شىء له قيمة سوى التغيير الثورى، وأن حزب الطبقة العاملة فقط هو الذى يمكن أن يحقق هذا. بعد الثورة الروسية استطاعوا أن يعلنوا أن قضيتهم هى الأقوى، لأنه لا مجال للاستمرار الآن فى القول إن الحرب تجرى ضد قيصر روسيا، فى حين كان رفض الطبقة الروسية للقتال من أجل وطن، الأب كان نموذجا يجب أن يحتذى به الألمان. لقد بدأت المرحلة الأولى للثورة العالمية، وعلى ألمانيا أن تواصلها من أجل إحداث ثورة واسعة على مستوى العالم كما تنبأ ماركس.

إن المحاولات لتأسيس هذه الثورة التى تمت فى برلين وميونخ، حيث كانت هناك جمهورية سوفيتية قصيرة العمر سنة ١٩١٩، لم تكن ناجحة، ليس على الأقل لأن ليبنيخث ولوكسومبورج تم اغتيالهما، وبقدر ما كان اهتمام بريخت، فإنهما يهمانه على أساس أن هذا هو العالم الذى ولد فيه. من ناحية، فإن المصالحة تساير تدفق أمور الحياة. وتوفق نفسها مع الظروف : ومن ناحية أخرى، فإنها تؤكد قطيعة كاملة مع النظام الرأسمالى، لكى تحقق النظام المثالى. إن لم يكن بضربة واحدة، فسوف يتم

بسرعة كبيرة على الأقل. كلا من وجهتي النظر يمكن لهما الادعاء بالانتساب إلى أصول ماركسية، وكلاهما يجد أن له مكانا فى عمله الدرامى.

من المهم لفهم بريخت النظر إلى التوقعات (التنبؤات) التى أعلنها كثير من الألمان فى أعقاب الهدنة سنة ١٩١٨٠، لقد بدأت " آخر حرب" بكلمات " الدولية " الألمانية ؛ وأن الحرب التى أعلنتها سوف تكون فاصلة. و لو قدر للألمان أن يقتدوا بالمثال البولشفيكى، فسيكون النصر بالنسبة للطبقة العاملة الدولية وشيكا.

وسرعان ما كشف البولشفيك أنفسهم عن أهمية الدراما؛ فقد أعلن لينين عن البرنامج الذى يحدد أن الأدب لابد أن يكون حزبيا." إن النشاط الأدبى يجب أن يكون جزءا من القضية العامة للبروليتاريا، ترسا فى آلية اشتراكية ديمقراطية موحدة بدأت تحركها الطليعة الواعية سياسيا فى الطبقة العاملة كلها[١٣]. رغم أن هذا النشاط الأدبى ينبغى له أن يكون حرا أيضا، فإنه كذلك فقط بمعنى الكلمة المعروفة عند لينين، فكل الصحف يجب أن تكون أعضاء فى منظمات الحزب وعلى كل الكتاب أن ينتموا لهذه المنظمات، وكل مؤسسات النشر، ومحلات بيع الكتب، وحجرات القراءة، والمكتبات يجب أن تكون تابعة للحزب ومستجيبة له. فى ظل هذه الظروف أعلن لينين أن كل واحد حر فى أن يكتب أو أن يقول ما يريد دون أدنى قيد، لكن الحزب سوف يكون حرا أيضا فى إخراج أى واحد لا يحظى بالقبول عنده. لقد أخذت الشمولية تكشف عن ذاتها، وأصبح المسار مفتوحا لستالين ونظامه الرقابى لسحق أقل همسة معارضة، بمرجعية كاملة من لينين.

لفترة ما، كان مضمون كلمات لينين. يبدو غير محسوسا. وأصبح المسرح الروسى، لسنوات قليلة، أكثر المسارح التجريبية تحررا فى العالم، كانت لديه قضية مهمة: كان هناك قمع فى روسيا أكثر همجية مما كان فى ألمانيا حتى فى السنوات الأخيرة من حكم بسمارك، وكما كتب المخرج الروسى مايرهولد إلى تشيكوف سنة ١٩٠١، مباشرة بعد مشاهدته لعملية قمع وحشى لمظاهرة طلابية بواسطة البوليس والعسكريين:

«أريد أن أحترق بروح العصر. أريد لكل خدام المسرح أن يدركوا مصيرهم العظيم. إننى منزعج من رفاقى الذين يفتقدون الرغبة فى الارتفاع فوق مصالحهم الطبقية الضيقة، وأن يتجاوبوا مع مصالح المجتمع. لكن المسرح قادر على أن يلعب دورا ضخما فى تحويل الوجود كله»(١٤).

من ناحية أخرى، فإن مايرهولد، مثل تشيكوف نفسه لم يعط قيمة للمسرحيات التى " تجبر المتفرج على أن يكسر رأسه فى البحث عن حلول لكل المشكلات الاجتماعية والفلسفية ". كان المسرح بالنسبة له عالما من العجائب والمتعة، عالما له فرحة غامرة وسحر غريب، وظلت هذه طريقته فى التفكير حتى ثورة ١٩١٧، وكانت هى نفس الشىء مع ما يسمى (المسرح الأكاديمى) فى موسكو. الذى لم ينتج مسرحية سوفيتية واحدة حتى سنة ١٩٢٠، وكما قال طايروف " المسرح الدعائى بعد الثورة مثل المستردة بعد الأكل"(١٥).

أما فى مسرح الهواة فكانت الأمور مختلفة جدا. ففى ١٩١٨ قامت مجموعات مسرحية بتقديم عروض تحريضية فى كل مكان فى بتروجراد، بينما فى موسكو قدمت عروض جماهيرية كبيرة، " بانتوميم الثورة العظمى". ظهرت جماعات هواة جديدة فى كل أنحاء روسيا ؛ تقوم بتمثيل أحداث من تاريخ الثورة القريب، كانت قطارات السكة الحديد تستخدم لإنتاج فواصل الصفير فى المسرحية ؛ومشاهد جماهيرية أخرى كانت تضم أكثر من ٦٠٠٠ مؤد تعيد تمثيل الهجوم العاصف على قصر الشتاء . فى سنة ١٩٢٠ استدعى مايرهولد من الخدمة العسكرية ليتولى الإشراف على النشاط المسرحى فى الاتحاد السوفيتى كله، والإثارة الحادة التى استطاع أن يشعلها يمكن قياسها من إنتاجه لمسرحية " فيرهيرن " عن الثورة العالمية بعنوان " الفجر " الحماس الجماهيرى كان يتحرك بفعل مجموعة من الممثلين والنتيجة كانت عاطفية بدرجة كبيرة :

عند نقطة معينة فى المسرحية، يدخل الرسول ويسلم نشرة حول تقدم الحرب الأهلية الحقيقى فى الجنوب، وكانت أمنيات مايرهولد تتحقق فى الليل عندما يعلن

الرسول اقتحام القوات الحاسم لكريميا فى معركة بيرى كوب، ويقف رواد المسرح كلهم لترديد نشيد الحركة الدولية. هذه الاستجابة غير العدائية لم تكن تحدث كل ليلة لكن عادة فقط عندما تحضر فصائل عسكرية مع بعضها، كما كانت تفعل أحيانا، وهى تحمل أعلاما ترفرف وفرقا جاهزة للرقص[١٦].

كان هذا على مسافة بعيدة من تشيكوف، ومن المسرح التقليدى، ولكنه كان متطرفا فى الناحية الشعبية ومعروفا فى الخارج ؛ رغم أن مايرهولد لم يحصل على تصريح بالتجول فى خارج الاتحاد السوفيتى حتى سنة ١٩٣٠، ويمكن تخيل الإلهام الذى قدمه للمسرح السياسى، ومع أن المسرح الألمانى لم يقدم شيئا يقارن بعروض مايرهولد، فإن إمكانية استخدام المسرح بغرض تغيير العالم بدأت تظهر بصورة حقيقة أكثر.

بينما كان بريخت لا يزال يبذل أولى محاولاته فى الدراما، صارت كتابة المسرحيات السياسية فى ألمانيا بعد الحرب مهنة يمكنه أن يتجه إليها فى سنة ١٩٢٠، فى مدينة لايبزج Leipzig مثلا أعيد تركيب ثورة العبيد فى روما، التى قادها سبارتاكوس (الذى استخدم اسمه عنوانا للانتفاضة الشيوعية فى برلين فى العام السابق) ثم عرضها فى ميدان السباق بواسطة ٩٠٠ ممثل أمام خمسين ألف متفرج. ومثل الأحداث الأكثر قربا انتهت بصورة محبطة، كما عبرت عن ذلك الصحيفة المحلية[١٧]، والتى كانت تشكو من عدم ظهور الحماس الروسى للتجربة. فى العام التالى فى لايبزج كان هناك عرض (لانتفاضة الفلاحين العظمى فى القرن الثامن عشر) وإن كانت الصحيفة قد اعترضت للمرة الثانية على أن فكرة الثورة لا تتمشى جيدا مع رقصة الموت. وظلت النغمة المتشائمة موجودة خلال عام ١٩٢٢ عندما حضر عدد قليل من النظارة لمشاهدة عرض للثورة الفرنسية على نفس الخشبة. بعد أن بللهم ماء المطر وأغرقوا بكلمات كتبها إيرنست تولر، معظمها لم يستطيعوا سماعه.

كان تولر أشهر كتاب المسرح (الأدبى) الشيوعى فى ذلك الوقت، وإن كانت

مسرحياته الأولى هى مسرحيات دينية أكثر منها سياسية، لقد أصبح وزيرا فى الجمهورية السوفيتية فى بافاريا سنة ١٩١٩، وحكم عليه بالسجن بخمس سنوات من أجل ذلك، وكان إيمانه الراسخ بالشيوعية لا يمكن الشك فيه. لكن أعماله كانت تتسم بإثارة اليأس العميق، فى مسرحية "التحول" يصور من خلال ترجمة ذاتية، شخصية جندى يعود من الحرب ويتخلى عن عقيدته فى القومية من أجل القضية الاشتراكية. فى مسرحية "الجمهور، الإنسان" (١٩١٩) يواجه الكاتب محنة امرأة ثورية هى فى أعماقها مثالية من الناحية الإنسانية، لكنها تبدو مضطرة لتبنى أساليب بربرية لتحقيق هدفها. فهى لا ترى طريقة لتغرى رفاقها بالتخلى عن المذابح والعنف إلا بالتضحية بنفسها، لكن المسرحية تنتهى بدون خاتمة مؤكدة، ودون أن يرى تولر مسارها الصحيح بأى وضوح. فى مسرحياته الأخيرة "الجبهة المكسورة "(Broken Brow 1923 مسرحية اسمها "هووبس، نحن أحياء" (Whoops ! We are alive 1927) يعبر عن يأسه من تحقيق أى أخوة بين البشر. ومسرحياته الواقعية التى نقل فيها الترجمة الذاتية (ارسم النيران) Draw the Fire التى تدور أحداثها حول ثورة الأسطول فى كيل ١٩١٧، ومسرحية "مخربو الآلة" The Machine Wreckers (تدور حول اللوديتز) (Luddites جماعة من العمال الإنجليز كانوا يخربون الآلات خوفا من البطالة) أوائل القرن التاسع عشر وهى خالية تماما من نوع الإقناع الذى كان يظهره الروس فى ذلك الوقت. وقد تم سحق تولر بأسلوب لا إنسانى اتبعه الثوريون فى زحفهم، وبنفيه بعد سنة ١٩٣٣- نشر مسرحيته "القس هول" سنة ١٩٣٩، الخاصة بمعسكرات الاعتقال النازية كانت آخر مسرحية ينشرها قبل انتحاره.

لقد واجه بريخت أيضا الموضوعات الخاصة بالإنسانية والثورة؛ ووجد أنها سهلة الحل، والحقيقة أنه حتى فى مسرحياته الأولى، كان يصور الوحشية بدون حرج. وفى الثلاثينات كان يسمح لشخصيات مسرحياته أن تدافع عن ذلك دون إحساس

بالتناقض. حتى فى فترته المتوسطة فى الأربعينيات والخمسينيات كان فى مقدوره أن يطلق دفعة من الكراهية العنيفة دون ضرورة سياسية واضحة. كان هو، فى الحقيقة، الوحيد من بين الألمان والنمساويين فى عصره الذى يفعل هذا . كارل كراوس، هوجو فون، هوفمان ستال، رغم أنهم كانوا معارضين لبعضهم البعض، فإنهم كانوا على وعى عميق بالتقليد الإنسانى الذى يجب أن يتأملوه ؛ وحتى المسرحيين من أصحاب العقول ذات الاتجاهات التجريبية، مثل جورج قيصر، وإيرنست بارلاخ وفريتزفون أونروه، وريتهارد بورينج الذين كانوا يميلون إلى الاهتمام بالمسائل الشخصية، حتى فى الوقت الذى كانت فيه المشاكل الاجتماعية تبدو أنها موضوعهم المهم. لم يكتب أحد منهم مسرحيات شيوعية، باستثناء فردريك وولف، وجوستاف فون وإنجن هايم ولا يمكن مقارنة أى منهم ببريخت أو تولر(١٨).

عكست السينما أيضا اتجاه المسرحيين : وإن كان تجريبيا عاليا، فقد أنتجت أفلاما تتناول النزاع بين رأس المال وقوة العمل: مثل مسرحية فريتز لانج المستقبلية المسماة "متروبوليس "(١٩٢٦) ومسرحية بابيست " زمالة " kameradscraft سنة (١٩٣١)، وانكسار موجة الكراهية التى تفصل بين عمال المناجم الفرنسيين والألمان، نسخة الفيلم التى أعدها بابيست عن مسرحية بريخت " أوبرا الثلاث بنسات "مع تعديل كبير على النص الأصلى الذى ظهر فى نفس العام، وعلى كل فإنها كانت منشغلة جدا بالقوة فوق الطبيعية، مثل المس الجنونى وما شابه. أفلام مارناو " الشياطين (١٩١٩)" نوسفراتو (١٩٢٢) " مجلس وزراء دكتور كاليجارى، "(١٩١٩) مثلت الاهتمامات الأولية للفيلم غير التجارى بطريقة أفضل مما تفعله الأفلام السياسية، هذه حتى لم تكن أعمالا تعليمية ولا وعظية.

كان مسرح الهواة، بتعبير أدق مسرح الحزب، أكثر إنتاجا لهذا النوع من الأعمال. فى ١٩٢٢ قرر الحزب الشيوعى الألمانى الحديث التكوين أن يقدم دعما خاصا للعروض المسرحية ذات الأغراض السياسية. مسرحية تصور تصويرا كاريكاتوريا البرلمان الألمانى الجديد، الذى ظهر إلى الوجود لأول مرة فى التاريخ كمؤسسة

ديمقراطية حقيقية بانتخابات عامة، تم تشجيعها. العرض المسمى " روتر رومر "، الذى يستخدم نصا كتبه إيروين بسكاتور الذى يقدم أغانى ساخرة وأفلاما واسكتشات وأكروبات تأييدا لقضية الحزب فى انتخابات ١٩٢٤. فى العام التالى تم تقديم "عرض تاريخى " عنوانه " بالرغم من كل ذلك" قام بعمل مسح للفترة من (١٩١٤ إلى ١٩١٩) فى أربعة وعشرين مشهدا تتناثر فى داخلها أفلام، وهكذا أصبحت هذه العروض لها شعبية حتى إن شباب الحزب الشيوعى الألماني أنشأ سلسلة منها تعرف باسمRote "Rummel".

كانت النغمة خالية من الرحمة. لا شىء مما كتبه بريخت يضاهى هذه الأغنية التى قدمها إيريك وينيرت، والتى قدم لها الموسيقى هانز إيسلر، والتى قام بغنائها فرقة دعاية زفاف برلين:

إلى اليسار، إلى اليسار، إلى اليسار، إلى اليسار تدق الطبول

إلى اليسار، إلى اليسار، إلى اليسار، إلى اليسار، زفاف دامٍ فى الطريق،

لا ثغاء هنا، سر بقوة البخار إلى الأمام لأن

ما نمثله هو نضال طبقى نحو أغنية دموية.

نركل فيها العدو ركلة قوية.

وما نمثله هو الديناميت

خلف ظهر البرجوازية(١٩).

لكن فى سنة ١٩٢٩ عندما قدمت هذه الأغنية لأول مرة، أصبحت أكثر الأغانى شعبية عند الحركة الشيوعية كلها. لقد تم تقديمها طبقا لما يقوله الكاتب فى المواكب والمظاهرات فى كل أنحاء ألمانيا. الأطفال الذين يلعبون فى الشوارع كانوا يغنونها، سمعها فى فيينا وفى بازل، وقد طلب من أحد الرفاق فى أوكرانيا أن يغنيها هناك.

استطابتهم الأغنية فى هذه السطور يعطى مذاقا خفيفا للمناخ الذى كتب فيه بريخت مسرحياته الشيوعية التى لا تنازع. لم تبدأ هذه المسرحيات حتى أواخر العشرينيات. فى هذا الوقت فإن الكراهية التى كانت تظهرها هذه الأغانى والمسرحيات المرتبطة بها وصلت قمة التعصب. فالأغنية التى تحتاج أن نتذكرها كانت تتجه لا إلى عدو فى الحرب، لكن إلى الألمان الذين لا ينتمون إلى الطبقة العاملة .لم يكن النازيون قد أسسوا أنفسهم بعد كحزب بارز، رغم أن قتال الشوارع بينهم وبين الشيوعيين كان حدثا معتادا. لقد ظهر بريخت متأخرا نسبيا فى المشهد، فى وقت كانت المصانع فى ألمانيا تقدم عروضا للدعاية الثورية فى فترة الغداء. فإذا كانت أعمال بريخت فى أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات تعكس شيئا من هذا المزاج؛ فليس ذلك شيئا مدهشا. ويظل صحيحا كذلك، أنه لا يوجد كاتب متميز آخر قد أعطى نفسه لمثل هذه العروض. ويبقى صحيحا كذلك ؛ أن بريخت لم يسمح لنفسه بهذه الأعمال الفجة لمسرح الدعوة إلى التمرد Agit Prop الخالية جدا من روح التسامح.

الفصل الثانى

المسرحيات الأولى

كتبت مسرحيات بريخت الأولى[1] فى فترة الفوضى التى عمت ألمانيا بعد الحرب. عندما عاد إلى الحياة المدنية سنة ١٩١٩، بعد خدمة قصيرة فى أحد المستشفيات العسكرية، كانت هناك حركتان أدبيتان ذواتا أهمية تقومان بدور الطليعة هما : التعبيرية والدادية ؛ وقد تجاوب معهما فى نفس الوقت الذى رفضهما فيه.

رأت التعبيرية فى الشهور الأخيرة من الحرب معركة أرمجدون التى سيخرج منها عنصر إنسانى جديد. فالأربع سنوات من حرب الخنادق مع الثورة البولشفية سنة ١٩١٧، أظهرت أنهم وصلوا إلى نقطة تحول عظيمة فى التاريخ، وأن المجتمع، كما تنبأ ماركس، على وشك أن يتحول. وجاءت النتيجة مختلفة. لكن الآمال استمرت لفترة قصيرة : كانت هناك انتفاضة للجناح اليسارى فى برلين أجهضت بعد الهدنة مباشرة، وأقيمت جمهورية سوفيتية لفترة قصيرة فى ميونيخ، وتوقع الناس أن يحدث ذلك فى مدن أخرى عظيمة .

فى غضون عام، تم اغتيال الشيوعيين الرئيسيين وتحطمت السوفيتات الألمانية بواسطة جماعات الجناح اليمينى شبه العسكرية، مع تواطؤ حكومة فايمار. أما الأعمال التعبيرية، فقد استمرت تعبر عن الإيمان " بالإنسان الجديد " وتنشر رسالة الحب والإخاء، وحياة استمتاع حادة جدا: وفى هذا تجميع غير متوافق من المبادئ الماركسية للمجتمع والمبادئ النيتشوية بالنسبة للأفراد، تكامل كلى وتحقيق ذاتى. كانوا

هم أيضا ميلودراميين بطريقة تبعث على السخرية، وهنا سحب بريخت تعاطفه. لقد كتبت أطروحات جادة حول التعبيرية فى تلك الأيام، التى تناقش كما كبيرا من التعاطف فى كتابهم مع أن هناك - كما رأى بريخت - قلة قليلة من المسرحيات ليست متضخمة بطريقة عبثية. وهناك يأسًا عميقًا يحيط بها : هياكل تمشى فى إستعراضات على شكل جنود ورؤس تتدحرج بأعداد كبيرة، رأس مقطوع فى شوال تتكلم إلى رجل اعتادت أن تنتمى إليه، امرأة تثغو لجدى تعبر عن نشوة ديونيسية، أب يضرب ابنه بالكرباج والابن يطارد أمه حول الترابيزة، فيما بعد يلتحق بجمعية من أجل توحش الذات. رجل يكسب عيشه بأكل الفئران الحية، جمهور من النظارة عديم الشفقة يهللون للركاب المنهكين فى سبعة أيام سباق للدراجات، الأسطول الألمانى يغرق بطريقة رائعة عند " سكابا فلو Scapaflow"، الإرهاق خلف التأثير ظاهر بطريقة متساوية على الجانب الإيجابى. بعد أن أظهروا كيف ينظرون بجدية إلى الكارثة، شعر كتاب التعبيرية أنهم مدعوون للاندماج فى استعراض الحماس. شمس ساطعة تغرق المنظر الطبيعى بالضوء، جماهير من الحجاج يستمتعون بحريتهم، رجل محتضر يفرد ذراعيه نحو المصلوب، ويصيح أنا أحب ! هناك مؤامرة مؤلمة، تخلٍ هيستيرى عن الآمال الوحشية وعن اليأس غير المحتمل.

مسرحية بريخت " بعل " (١٩١٨) ليست تعبيرية فى أسلوبها أو مضمونها. ليس لها إيقاعات، لقطات ضوئية نافذة، أجهزة مقتضبة أو مرخمة موضوعة بجنون فى الأركان، بلا رسائل تليجرافية، وهو الاسم الذى أعطى لطريقة الكلام المركزة الحادة التى كان يتذوقها بعض التعبيريين، وهى ليست كوميدية أو ميلودرامية بغير قصد. إنها تشترك مع التعبيريين إن لم يكن فى طريقتهم، بل فى اهتمامهم بنوع جديد من الفرد. بعل لم يسم على غرار إله الحيثيين، الذى كان يأكل الأطفال الصغار، إنه شاعر غنائى، جوكر عملى، شاذ جنسيا. هو حلم كل رجل محب وقوى جنسيا، معين للسيدات العجائز، وهو الشخص الوحيد الحقيقى المتحدث فى المسرحية. وهو أيضا من الناحية التقليدية بلا

ضمير أو وعى ذاتى، يمكن أن يسمى ديونيسوس. قد يقال إنه يعبر عن " قبول عاطفى للعالم بكل عظمته الدنيئة "[٢]. فى الحقيقة إنه لا يفعل ذلك. إنهم التعبيريون الذين اعتادوا ذلك النوع من اللغة. لكن بعل يمتلك ما هو أكثر من الدهاء.

"القبول العاطفى" قد يلائم المسرحية التى أظهرت بريخت، وهى المأساة الرومانسية التى كتبها هانز جوست (الرجل المنعزل) نشرت مسرحية جوست سنة ١٩١٧، وهى عبارة عن سلسلة من الفواصل من حياة كاتب مسرحى عاش فى القرن التاسع عشر هو جريب. وتأثرا بالموجة السائدة لرامبو، فإنها تمجد حياة الشاعر غير المحبط، يرتعش جريب غالبا، فى حالة نشوة، فهو يبكى، وهو غير مخلص لعشيقته الميتة، هو أنانى عديم الرحمة سيىء الفهم وحيد، ولكنه رجل ملهم :

أوه ! هذا الإحساس ؟ لا أبدله بتاج ؟ هذا الشعور الأبوى! السماء والأرض تعتمدان على ذوقى ؟ أنا الكون![٣].

لكونه الكون فهو موضة جديدة، هكذا كان قبول العالم، وهو يعلن نفسه متحررا من كل الروابط الأخلاقية والاجتماعية، مسرحية بريخت، التى كتبت كرد على مسرحية جوست، تظهر بعل يستمتع بالمتع التى كان جريب يتكلم عنها فقط. ثانيا، فإن بعل قاتل، ليس ابنا جاحدا فقط أو عاشقا غير مخلص فقط، والقيمة الدرامية تتطور بفعل هذه الحقيقة فقط. لكن تطرف شهوات بعل وردود فعله الغريزية، ترتبط بشخص كسول لا يهتم بتركيز الكلام، يقدم مفاجآت مستمرة، ويغير وجهته . فى لحظات احتضاره، لا يقول بعل شيئا عاطفيا، وإن كان يعبر عن تقدير عقلى للحياة عموما فى لحظاته الأخيرة. هو ليس بطوليا أو رواقيا، ولكنه مستمتع يحلل كل شىء دون شفقة ذاتية. إن قبوله للحياة يتم التعبير عنه فى تناقضات مثل (العالم هو براز الله الاستعمال المألوف لاسم الله غير ممكن فى اللغة الإنجليزية بدون مضاعفة التأكيد بما يخفف العنف فى الكلمة، بعل يمكنه أن يعنى أن العالم مقبول جدا على هذه الأسس).

يبنى بريخت مسرحيته بالطريقة التى يستخدم بها الكلمات، أكثر من أى وسائل أخرى أى كاتب مسرحى يستطيع أن يكتب كما فعل بريخت، لابد أن يحظى بالاهتمام بسبب هذه الحقيقة فقط. هناك فقرات غنائية مثلا يبحث فيها عن كلمات ذات مستوى يحمل فيها الصوت القدر الأكبر من المعنى الأدبى، وهذا الاهتمام الشعرى لا يظهر بدرجة كبيرة دائما فيما بعد، وأحيانا يطغى على كل شىء آخر، كما فى المشهد الذى يتكلم فيه بعل إلى بلطجى فى عيد القربان المسيحى. يغرس بريخت نفسه هنا، كما يفعل نادرا فيما بعد، فى لغة ليست لغة دولية، وليست سهلة الترجمة، لكنها معتمدة فقط فى معناها الحقيقى على أساس فهم اللغة الألمانية.

الرمز المحورى يشتقه من تقليد خاص بالأجزاء الكاثولكية فى ألمانيا، حيث يأخذون فى هذا العيد فروع الأشجار الصغيرة، ويستخدمونها كديكور على جدران المنازل يضع بريخت المشهد أمام هذه الخلفية، ويأخذ الشكل الرقيق للأشجار المعروف فى إنجلترا باسم سيدات الأشجار - Ladies - Trees، ليس فقط للإيحاء بأجساد النساء لكن بأجساد مصلوبة. ينسج بعل والبلطجى روابط بين الصوت والمعنى.

بعل: من الذى سمر أجساد هذه الأشجار كلها على الحائط؟

البلطجى: الهواء العاجى الباهت حول أجساد الأشجار : أوالقربان المقدس

بعل: دق كل هذه الأجراس عندما يبدأون فى قتل الأشجار !

البلطجى : إننى أحصل على ارتفاع روحى المعنوية من هذه الأجراس.

بعل: ألا تشدك الأشجار إلى أسفل؟

البلطجى : ياه ! جثث الأشجار (يشرب من زجاجة خمر)

بعل: أجساد النساء ليست أفضل من ذلك

اللغة هنا ليست نموذجية، رغم أن عدم اتساق هذه الروابط العشوائية يشبه النمط العشوائى للمسرحية. فإن الكلمات تجسد روح بعل. السطر الخاص بالهواء العاجى الباهت اللون، رغم أنه يعطى رنينا شاذا أو غريبا ؛ فإنه يأتى من البلطجى، هو فى اللغة الألمانية ملىء بالتكرار والرنين ؛ مثل ريلكة؛ يوحى أو يثير إدراكا مختلطا يساير التشوش بين الشجيرات، والأجساد الميتة وجسد المسيح، والقربان المقدس ؛ وأجساد النساء. كل هذا خلال هذا المشهد، هناك لمحات عن رسائل بين عالم الطبيعة وعالم الإنسان، التضحية الذاتية والسكر بالكحول والخوف من الموت، تتوافق مع غيبية الوضوح فى الاتجاه كله. هناك فى داخل المسرحية صور مترابطة : بياض، سحب، أشكال إيحائية ليس فيها معنى محدد. فى معظم الوقت نجد بريخت فى نفس الحالة النفسية لرامبو فى "القارب إيفر " الذى يشير إليه : منزلقا فى تيار نشوة السكر دون تمييز واضح بين الإحساسات. هذه هى الطريقة لبعض أشعاره الغنائية أيضا فى العشرينيات التى قدر لها أن تختفى، مع اللون المحلى بعد بضع سنوات أما الذى بقى بطريقة أفضل فهو الإيقاع المختصر المسموع حتى فى هذه المحادثة.

بالنسبة لبناء المسرحية، فإن بعل مثل المسرحيات الأخيرة تتكون من حلقات منفصلة، المناظر ترتبط معا بطريقة مفككة، تخلو من التسلسل الضرورى. إن السبب فى موت بعل ليس واضحا على الإطلاق؛ إن موته هو فقط النقطة التى لا يبقى بعدها مسرحية. نوع من الذروة يحدث عندما يقتل إيكارت، ولكنها ليست حلقة مرتبطة بأى حادثة سابقة، بعل يغضب من صديقه إيكارت لأنه هرب مع إحدى العاهرات، ويطعنه بالسكين ؛ ثم يمضى إلى الحدث التالى عدم إحساسه بتأنيب الضمير يدل على انعدام الإنسانية .ولا يفعل بريخت شيئا لكى يضعه فى الضوء، حتى يمكن رؤية العواقب الحقيقية لأفعاله، على العكس من ذلك، فإنه يتيح له أن يخرج بسهولة نسبية : فيتحايل على بعض الفتيات الساذجات وبعض الفلاحين الأغبياء، ولا يضطر أبدا للدفاع عن سلوكه بطريقة جادة. المسرحية نوع من أحلام اليقظة ؛ فبعل نفسه لا يبعد درجة

واحدة عن العاطفية الرومانسية "اصمتى، يا روحى المحبوبة" وهى اللغة التى لا يتوقعها منه إنسان.

التيمة المشتركة التى تربط المشاهد بنقطة معينة، هى التحقق الكامل لشخصيته هى شيء جوهرى بالنسبة لبعل. ولابد له أن يشمل الأفعال الشريرة والأفعال الخيِّرة - وهى فكرة مأخوذة عن نيتشه. الأهم من ذلك هى الإرهاصات الخاصة بممارسته الدرامية فيما بعد، ووضع المسرحية فى داخل تقليد طويل. فمسرحية بعل تنجذب بطريقة عامدة إلى رامبو، وتحتوى على مشهد يذكرنا بنهاية " وايزك " Wayzeck فى مسرحية يوختر. يقترب بريخت فى الإيقاع من هذين الكاتبين . أما فى البناء والتيمات، فإنه يقتفى مسيرة إبسن المبكرة فى مسرحية "بيرجينت"، وأخيرا مسرحية "فاوست" لجيته، كما كان بريخت يحرص على المقارنة، فكل من هذه المسرحيات يظهر محاولاته للتحقق الذاتى فى بناء مفكك ؛ يخلو من الروابط الضرورية، وكلتاهما تستطلع ذاتية فاقدة الضمير وإن كانت أكثر تقديرا لعواقبها المحتملة أكثر مما يظهر بعل، ربما يكون البناء المفكك مرتبطًا ارتباطا مباشرا بالموضوع - يبدو أنه ملائم أكثر لتناول حياة شخص ككل بطريقة متراكمة غير مترابطة. وفى كل الأحوال فإن المعالجة الإبسودي Episodic، هى إرهاص بما سماه بريخت فيما بعد المسرح "الملحمى"، وهو المسرح الذى تتوالى فيه الأحداث دون ارتباط منطقى، ليس بالتسلسل الموجود فى "ماكبث "أو "عطيل"، لكن تجمع المشاهد ليست مترابطة بعضها ببعض، كما فى مسرحية "هنرى الرابع" و"هنرى الخامس ".

من هذه الناحية فإن مسرحية "بعل" مسرحية أصيلة. إنها أيضا مسرحية محورية بالنسبة لاهتمامات بريخت الشخصية: فيها أكثر من ملمح يشير إلى أن "بعل" يمثل انعكاسا فى الدراما للذات الأخرى لبريخت، ليست على الأقل بالمقارنة بين بعل وبين الفيل، وهى صورة ذاتية محببة عند بريخت. وأشباه بعل من الشخصيات يظهرون مرة ثانية فى حياة بريخت، فى مسرحيات ماكهيث، والأم شجاعة، وبونتيلا وأزدك،

وربما جاليلو. بالنسبة لكاتب مسرح شيوعى، يعرض بريخت موضوعاته بطريقة مدهشة غالبا، فى شكل مشاكل قريبة من تلك التى يعايشها شخصيا، أكثر من كونها مشاكل للمجتمع ككل.

لكن فى بعض النواحى فإن "بعل" تنفصل عن كل أعمال بريخت الأخرى؛ لأنها ليس بها أى اهتمام شعرى فى اللغة والصيغة المحلية، ليس بها أى اهتمام بمسألة الفقر أو بنقد الرأسمالية. فهى تبدو تمجيدا لأنانية عارية. وإن كان بريخت قد دافع عن هذه التهمة فيما بعد. ومن المثير للاهتمام أن هذه الأنانية ليست مختلفة مع اهتمامات بريخت الاجتماعية فيما بعد.

ففى دفاعه عن المسرحية قال بريخت إن بعل معاد للروح الاجتماعية Anitso-cial فى مجتمع ليس اجتماعيا[٤]، وهو يقوم بعرض شىء من هذا فى المشاهد الافتتاحية، حيث يلتقى بعل ببعض معجبيه من الطبقة الوسطى. لأنه، بالنسبة لبريخت، الرأسمالية والفوضى فى معنى من المعانى لا يمكن التمييز بينهما. ففى العالم الرأسمالى لا يوجد شىء غير تمجيد الأنانية العارية، ومع تقدم الوقت ازدادت معارضة بريخت للرأسمالية بناء على هذه الأسس. إلا أنه كان يحمل تقديرا لفكرة أن كل فرد يحتاج إلى تطوير كل نزعة فى داخله إلى أقصى حد ممكن. والأصح كما يقول "فاوست " فى مسرحية جوته "وماذا ينبغى على الناس أن يجتازوا، سوف أستمتع به داخل ذاتى الفردية " .فى الوقت الذى كتب فيه بريخت مسرحية " بعل " كان مستعدا لأن يضع ذلك فى شكل يدين بالكثير إلى نيتشه أكثر من جوته:

كل الرذائل مفيدة لشىء أو لآخر،

لكن ليس للإنسان الذى يرتكبها، كما يقول بعل.

فالرذائل هى شىء ما، إذا عرفت ماذا تريد.

احصل لنفسك على اثنين – فرذيلة واحدة شىء كثير.

فالغموض المتعمد لهذه الأبيات وتزاوجه بالإغراء الواضح للرذيلة، يطابق تماما فردية بعل غير المسئولة. فهو يقتل إيكارت فى حالة نفسية لا تواجه أى تحد ؛ أى تخلو من التحدى تماما بدرجة تجعلها فى حاجة لتبرر ذاتها بعبارات جادة .

فى القول بأن «بعل» معادية للروح الاجتماعية فى مجتمع غير اجتماعى، فإن بريخت يبدو كمن يقول إن بعل ليس أفضل وليس أسوأ من المجتمع الذى أنجبه – وهى حجة ليست واضحة، حينما يكون بعل غريبا عن كل أشكال المجتمع التى ظهرت فى المسرحية. من المحتمل جدا، أن بريخت لم يفعل أكثر من تلميع لعمله المبكر ليجعله أكثر قبولا فى ألمانيا الشرقية بعد سنة ١٩٤٥، رغم ذلك فهناك إحساس بأن بعل هو نوع من الشخصية المثالية حتى بمصطلحات ماركسية بريختية. فبقدر ما هو فوضوى، وهو على أى حال فوضوى، فإنه هو التمهيد لنوع من الإنسانية التى رآها بريخت وكذلك ماركس، باعتبارها هى الهدف النهائى للتقدم الإنسانى. فالفوضى بمعناها الدقيق هى الرؤية الماركسية للمستقبل، نمط المجتمع الذى يخلف الديكتاتوريات الحالية للبروليتاريا، إذا كان هذا هو الاسم الصحيح لها فى مختلف الدول التى تسمى بالشيوعية.

ففى الفوضى التى تعقب (ذبول الدولة)، سيعيش كل إنسان فى تحقيق ذاتى كامل؛ واستمتاع كامل بكل الإمكانيات. قد يكون بعل رائدا أول لمثل هؤلاء الرجال، يمكن رؤيته فى ضوء هذا بأثر رجعى، فهو يظهر ثانية، معدلا بقليل من الخواص المنفرة، فى حكم القاضى أزدك فى مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" الذى رغم أنه ليس الإنسان المتحرر تحررا نهائيا، فإنه على بعد خطوة فى الطريق إليها، ففى أثناء سلطة أزدك القصيرة، استمتع الناس بمقدم العصر الذهبى، العلاقة الحميمة بينه وبين بعل، توحى بأن بريخت أفاض على بعل أكثر مما كان يدرك فى ذلك الوقت.

من المسرحيات الأولى الأخرى التى أعقبت ذلك سريعًا، وعبرت كلها عن بعض الوعي بالمجتمع، سواء قبلت أو رفضت مزاعمه، مسرحية "طبول الليل" التى كانت تهتم أساسا بردود فعل أسير عائد من الحرب لانتفاضات الجناح اليسارى المجهضة فى

أواخر سنة ١٩١٨ وأوائل ١٩١٩، وهى تختلف اختلافا مدهشا عن بعل فى اهتمامها الكبير بالأحداث المعاصرة.

لكى نفهم بريخت هنا يلزمنا أن نعرف الكثير عن طبيعة الثورة الألمانية، لقد كانت فرقعة باردة. بينما فى روسيا قبل ذلك بعام، أطلقت الثورة حماسا هائلا، فى ألمانيا أبرزه ماركس باعتبار ألمانيا الأمة التى يحتمل أن تقوم البوليتاريا فيها بالثورة، لا أحد من المجموعات الاشتراكية الثلاث يمكن أن يوافق ولا يمكن لأحدها أن تحمل الأخرى معها. فالحزب الذى كان ينتمى إليه بريخت الـ U.S. P. D أو الديمقراطيون الاشتراكيون المستقلون كانوا يريدون ثورة ماركسية بدون سفك دماء، بينما الـ S.P.D، أو الديمقراطيون الاجتماعيون فكانوا قانعين بالإصلاحات التى تصادفت مع اختطاف القيصر. فقط الإسبارتاكيون، رواد الـ K.P.D. أو الحزب الشيوعى كانوا يريدون ثورة على النمط السوفيتى نتيجة لذلك فإن الانتفاضة الأولى فى ٩ نوفمبر ١٩١٨ كانت – كما وصفها A. G. Ryder – (انتصارا مريرا احتفل به الشعب العامل المهموم فى برلين فى نهاية حرب خاسرة ؛ وأمامه مستقبل قاتم مثل طقس نوفمبر[٥]) وقد سميت الانتفاضة الثانية انتفاضة سبارتاكوس يناير ١٩١٩، كانت جهدا يائسا لاستعادة المبادرة الثورية المفقودة وقد قضى عليها الجناح اليمينى بوحشية. وتبع ذلك استسلام نصف قلبى لديمقراطية برلمانية يرأسها رئيس كان يعتبره كثير من اليساريين رجلا يضع يده مع الرجعيين فى قفاز واحد، فطريقة رفض السجين السابق للحرب كراجلر لأى علاقة بالإسبارتاكيين تتوافق فى نغمتها مع هذا المزاج العام فى إزالة الوهم:

"(هل تظن أننى مستعد أن أسقط فى المراحيض لكى تنتصر ما تسميه الفكرة؟ ماذا أصابك، أيها المخمور)"؟.

لقد بذلت الجهود، للحفاظ على أرثوذكسية بريخت، لكى تواصل القول بأنه كان يكتب هنا ساخرا، بالإشارة إلى كراجلر وتخليه عن واجبه الحقيقى، فلو كان كذلك،

فإنه لم يفعل شيئا لتحديد المفارقة أو السخرية، وأن عنصر الترجمة الذاتية يوحى بموقف صريح واضح، لقد تصادف زواج بريخت الأول مع كتابة المسرحية، ومن المؤكد أنه انعكس في قرار كراجلر الأخير في أن يأخذ عروسه إلى (سرير أبيض عريض كبير) ومن ناحية أخرى فعندما يترك كراجلر خشبة المسرح ويخرج معها نسمع صرخات آتية من المبنى؛ حيث لا تزال الثورة مستمرة: لا بد أن تلتصق هذه الأشياء بضمير كراجلر كما فعل سبارتاكوس في مسرحية بريخت. لكن بريخت يكتب مسرحية، ليست بحثا عن الثورة، وهو يستعرض فقط في هذه المرحلة من حياته العملية. الإشارة إلى الأمور الأخلاقية هي أمر بعيد عن ذهنه.

هناك إرهاص بتطورات أخيرة في الإصرار على أن ما يراه المتفرج هو مسرحية . عندما يرفض كراجلر سبارتاكوس فهو يسقط القمر، الذى هو فانوس صينى " يسقط، القمر في النهر الذى ليس به ماء". هناك شيء خشن يذكرنا هنا بأن الأحداث على خشبة المسرح ليست هى الثورة بأى معنى - لكن هذا لا يزال شيئا أو قطعة بعيدة عن تكنيك " الإغراب": إنها تتفق كثيرا مع سخريات هاينى الذاتية ولكنها لا تحمل ثقلا سياسيا.

يقترب جدا من تكنيك "التغريب" الذى اشتهر به بريخت فيما بعد، ذلك المشهد الذى تدور فيه محاورة عنيفة فى أحد المطاعم يقطعها مجيء الجارسون الذى يعد المكان كله لاستقبال زبون جديد. بهذه الوسيلة يقدم بريخت وقفة، يمكن أن تكون تأملية، كما فعل أخيرا بعديد من الطرق، عند رؤية الأحداث للمرة الثانية، أو رؤيتها كأنها قد حدثت من قبل، يضفى عليها مظهرا مختلفا هناك شيء من المفارقة فى الإعادة المجردة للأحداث، إذ تظهر السخافات التى ما كان يمكن لها أن تظهر بغير ذلك سواء كانت تؤدى إلى أى أفكار أخرى، كما تزعم نظرية "الإغراب" من جانب المتفرج، ناهيك عن حلول ماركسية، فهذه مسألة أخرى. كل ما يهمنا فى اللحظة الحالية هو استخدام بريخت الفطن لهذه الحيلة، فى الوقت الذى كان فيه لايكاد يحيط بمضامينها.

"الإنسان الجديد" و"الثورة" كانتا هما تيمتا المسرحيتين الأوليين. بالنسبة للثالثة " فى غابة المدن " كان بريخت يردد أصداء موضوع آخر معاصر هو "الدادية" أو الموجة الداعية لعدم الاهتمام بأى مضامين جادة. ورغم أن المسرحية ليس بها شىء من العلامات الخاصة "للدادية" BRUITISME، أو إشاعة ثقافة الضوضاء التزامنية، أو لقاء الغرائب والأصوات المعاكسة عن طريق الصدفة، كما يحدث فى الحياة الحقيقية – ولديها نفس الرفض للمنطق ؛ وعلم النفس ومشابهة الواقع كأنها ليس فقط دادية ولكن مستقبلية، بل ما يشيعه أتباع حركة الدوامة، وأتباع حركة أبولينار الفرنسيون وجارى، فإنها شىء غريب شاذ وغير مفهوم، يقدم كاريكاتيراً فنتازيا للرأسمالية الأمريكية، ولا يبذل أى محاولة لتسلية المتفرج. الشخصيات التى تحمل أسماء مثل سلنك، جرجا، أسكينى، مانكى، تظهر وتختفى، فالمتفرج عن طريق مقدمة ساخرة لا يقلق من دوافعهم غير المفهومة، لكنه يشارك فى محاولتهم الإنسانية، ويتعلم أن يوجز بطريقة محايدة صورة المنافسين، وأن يركز اهتمامه على "النهاية" (وهو مصطلح خاص بسباق الخيل يوحى بأن الجزء المهم هو النهاية). لقد اعترف بريخت فى فترة سابقة بقراءته لكتاب رامبو (موسم فى الجحيم) والذى نجد عدة إشارات تذكرنا به، وقصة رواية جنسن عن شيكاغو المسماة (العجلة). بعض الشخصيات تحمل أسماء أصدقاء بريخت، جورج تذكرنا بجورج كروز الفنان، وجون تذكرنا بجون هرتفيلد، وهو مشهور بالمونتاج الفوتوغرافى والبوسترات السياسية. جورج جارجا، مع تكرار الحرف الأول، يذكرنا بجالى فى مسرحية "الإنسان هو الإنسان"، كما يذكرنا بأن بريخت يشير إلى نفسه دائما بحرفى (B.B). لكن هذه المفاتيح التى تشير إلى المشاركة الشخصية لا تقدم أى مساعدة فى إعطاء المعنى. ففى اللحظة الراهنة رفض بريخت المعنى. كما رفض الشكل. ليس المجتمع فقط بل كل شىء آخر كان فى بوتقة الذوبان.

فى أواخر حياته زعم بريخت أن مسرحية (فى غابة المدن) كانت محاولة لوصف الصراع بين اثنين من الرجال فى ظروف اجتماعية لا تتيح للكفاح الحقيقى أن يأخذ

مكانه "شيئا فشيئا أصبحت مسرحية حول صعوبة إحداث هذا الكفاح" كانت أشبه بمباراة ملاكمة لتمرين أحد الملاكمين من أجل مباراة حقيقية، وفى هذه الحالة كانت حرب الطبقات" كان لدىّ ميل حينذاك إلى حقيقة أن فى الرأسمالية المتأخرة الاستمتاع بالصراع مجرد تشويه همجى لعملية الاستمتاع بالمنافسة(٦) " وكما قال شوميخر إنه لا يوجد أى إشارة للصراع الطبقى داخل المسرحية. وتعليق بريخت لا يشير إلى أى شيء مما وضعه فى المسرحية فى وقت الكتابة. مثل كل المسرحيات الأولى، فهى مسرحية ماركسية فقط بالتفكير بأثر رجعى.

هناك عمل آخر نجد فيه اختيار فريق التمثيل أو الممثلين بالنسبة للمواضيع يؤدى بطريقة غير متوقعة إلى التشابه مع مسرحية متأخرة هى (الطفل الفيل)، لقد قدمت هذه المسرحية كمسرحية عبثية مطلقة، نوع من الاستعراض، يتعلم فيه المتفرج بصراحة ألا يبحث عن أى معنى، وإن كانت فى نهاية المسرحية تقول إحدى الشخصيات إن الحقيقة الخالصة قد قيلت بالنظر إلى الوراء فى وقت متأخر من حياة بريخت، يبدو أن ذلك التعليق كان أكثر من نصف جاد.

جالي جاى فى مسرحية "الإنسان هو الإنسان" الذى تعد هذه خاتمة له من نوع مختلف غير مترابط، إنه هنا "الطفل الفيل"، المتهم أمام محكمة بقتل أمه. إن ربط بريخت الدائم لنفسه بالأفيال قد يكون له علاقة) بهذا، لقد تمت دعوة الحيوانات الأليفة لمشاهدة نتيجة المحاكمة. القمر يسمع بالقضية والأم نفسها حاضرة، رغم أنها حية، فهى تقدم الدليل ضد الفيل بولى، باعتبارها شجرة موز، تعلن أن الأم ليست هى الأم الحقيقية، ولكى تبرهن على ذلك ترسم دائرة طباشير على الأرض بواسطة القمر، وتضع حبلا حول رقبة الأم، وتقول إذا كان طفل الفيل هو حقيقة ابن هذه الأم فسوف يكون قادرا على شدها وإخراجها من الدائرة. وعندما ينجح جالي جاى كطفل الفيل، بإخراج أمه من الدائرة، تعلن بولى أن هذا برهان أنه ليس ابن هذه الأم؛ لأنه لا يوجد ابن حقيقى يود أن يشنق أمه كما فعل جالى. بمحاولة إثبات أنه هو الابن، برهن جالى

على أنه ليس الابن؛ لأنه ارتكب نفس الجريمة التى اتهم بها عندما يطالب المتفرجون باستعادة نقودهم، يتحداهم جالي جاى للمصارعة ويذهب الجميع لرؤية المصارعة.

التماثل مع المشهد الموجود " فى دائرة الطباشير القوقازية " حيث تجد جروشا وزوجة الحاكم تمسكان بأيدى طفل لتقرر أيهما هى الأم الحقيقية، هو دليل ذاتى. فى المسرحية الأخيرة الفكرة ليست غامضة، وليس فيها شىء من مظاهر التحليل السيكولوجى للطفل الفيل – وهى الحقيقة "الأوديبية " التى يبدو فيها أن الابن الحقيقى سوف يثبت بنوته بأن يفعل نفس الشىء الذى لا يفعله الابن الحقيقى لكن العمل المبكر، الذى يتلاعب بالشكل فى معنى الأفعال تقريبا بطريقة بيرانديللو، حيث يعرض أولا الفكرة التى طورها بريخت فى رسالة واضحة بعد ذلك بعشرين عاما : إن الأم الحقيقية تفعل الشىء ذاته الذى لا تفعله الأم الحقيقية.

إذا كان هناك قليل من السياسة فى هذه المسرحيات، فذلك على الأكثر لأن بريخت كان لا يزال يسائل نفسه، لا يزال يحاول أن يفهم نفسه، ويجرب كل الأفكار الجديدة فى موجة الموضة السائرة. وفى الجزء الأكبر منها كانت رومانسية فى مضمونها: وبطريقة مدهشة يصل بريخت غالبا إلى وجهات نظر غير ملزمة، أقرب إلى البوذية منها إلى الماركسية، رغم أنه قد تم التعبير عنها بطريقته الموجزة العادية، وليس بالطريقة الفجائية، فهو ينجرف، يتغير مثل السحابة، يترك نفسه ينجرف مع المد مثل الفتاة الغارقة فى إحدى قصائده.

لقد تحدث كيتس عن الشاعر الحربائى، الذى ليس له شخصية ذاتية، ولا آراء ولا وجهات نظر، لكنه يتأقلم مع كل موقف بألوان تنكرية. وقد استخدم توماس مان وهوجو فون هوفمان، الفكرة التى ترى أن الكاتب جهاز لقياس الزلازل، يسجل لكنه لا يصدر حكما على احتقانات يومه وعصره. هناك شىء ما شبيه بهذا الموقف فى سطور بريخت، فى قصيدة قوم أرمن ب. ب "VOM ARMEN B.B".

فى الزلازل الآتية، دعنا نأمل، لن أسمح للسيجارة بأن تنطفئ فى مرارة. (إن فرجينيا ليست سيجارة : لقد قصد بريخت الإشارة إلى نوع من الترف المتواضع.

رباطة الجأش التى تعبر عنها هذه السطور لا تستبعد الوعى بالمرارة، وأسبابها، لكنها عاطفة مدهشة بالنسبة لشاعر ثورى ؛ وفى هذه المرحلة من حياته – فى العشرينيات – كان الجانب الحرباوى فى بريخت أكبر من الثورى.

فالمسرحيات الأولى هى محاولة للوصول إلى تصالح مع شخصيته أكثر منها محاولة ليغير المجتمع ؛ فهى تهتم اهتماما متزايدا بالطريقة التى يمكن للمجتمع أن يغير بها الأفراد، لكن الموضوع الأصلى هو: ما الذى يستطيع الإنسان أن يفعله بنفسه. فى هذه الناحية؟ كان بريخت متأثرا برامبو، وكذلك بتراث القرن التاسع عشر كله " الشاعر الملعون " POETE MAUDIT الذى لا يرفض أى تجربة مهما كانت مثيرة مهما كانت شيطانية، والذى يشجع نفسه بقوة ليحرف ويقلب التجارب العادية. رامبو وفيرلين صلتهما كبيرة بمفهوم " بعل " أكثر من "بيرجينت " لإبسن.

هناك قصة قصيرة نشرها بريخت سنة ١٩٢١، وإن كانت لا تبدو عند النظرة الأولى مطابقة فى كل النواحى، فإنها تظهر الكثير من محنة بريخت الشخصية التى واجهها أكثر مما تفعل المسرحيات ذاتها (برجان لتكن هى Bargan Lets it be) رومانتيكية فى روحها، وتستخدم أفكارا دينية بطريقة لم يسمح بها بريخت بطريقة علنية أبدا، فى حياته المتأخرة. ولكنها مفتاح على درجة بالغة من الأهمية لفهم مسرحيات الثلاثينيات والأربعينيات، وإرهاص بالتطورات التى لم يكن من الممكن فى ذلك الوقت الشك فيها(٧).

برجان، الذى يشبه "بعل" يحمل الحرف الأول من اسم بريخت، هو قائد قرصان عديم الرحمة، فى نفسه انجذاب قاتل نحو شخص مخبول لا قيمة له اسمه كروز ومن أجل هذا القاتل يسمح لنفسه بالانحطاط. (يوجد تشابه هنا بحب شين تى للطيار عديم

القيمة صن فى مسرحية " المرأة الطيبة من سيتزوان" والذى يفقد الحماس القوى للحياة وهو ما حظى باحترام طاقمه فى برجان وكروز، يستقطب بريخت وجهين الشخصية الإنسانية فى نفس الوقت، بينما يستكشف الدوافع الإنسانية المشتركة التى تقود الفرد ليسعى إلى الآخر وأن يحاول الوصول إلى نوع من الاتحاد معه" الإنسان الكامل"، "الإنسان الكلى" باستخدام مفهوم ماركسى قديم يجب أن نعرف كلا الجانبين للطبيعة الإنسانية، كما كانت تعبر عنها وجهة النظر التقليدية، وبريخت يحدد هنا بوضوح مضامين القصة بالحيلة الرومانسية، حيث يقدم كروز شخصاً برجل خشبية، ليوحى بالطبيعة الشيطانية. فى خلفية القصة يمكن الإحساس بشىء من روح "فاوست" فى مسرحية جوته: يوسع برجان بطريقة عامدة معرفته بالطبيعة البشرية بأن يلزم نفسه بأحد الشياطين.

فى النهاية تم السماح لبرجان أن يرحل مع كروز فى قارب صغير، والبحار الذى يراقبهما يواصل التأمل فى القصة بعبارات دينية مدهشة فيرى فى برجان شخصية كشخصية المسيح الذى يضحى بنفسه من أجل الآخرين :

......فجأة فهمت الله، الذى يستطيع، من أجل كلب سمين، لا يستحق الشنق وأن يجوع حتى الموت بدلا من أن يذبح، أن يضحى بشخص لا مثيل له مثل بريجان، رجل خلق لغزو السماء ،.... سوف أشنق، أسحب وأقطع أربعة أجزاء إذا لم يقم هو بتدمير نفسه بذلك الكلب الصغير، الذى وضعه نصب عينيه، مع كل شىء لديه وتخلى عن كل شىء بسبب ذلك(٨).

الوهم الرومانسى لاقتحام السماء، والترحيب بالدمار الكامل بسبب رجل واحد، يشترك فى قليل من السطحية مع المسرحيات السياسية، وهذه المسرحيات تبدو أكثر ارتباطا بخطابات الشذوذ الجنسى فى المسرحيات الأخرى. إحدى تيمات مسرحية "بعل" هى العلاقة بين بعل وإيكارت الطفيلى التافه، الذى قتله وأطلق عليه "لقب شيطان". "مسرحية" فى "غابة المدن" والتى يقتبس فيها بحرية من "موسم فى الجحيم"

العلاقة بين رامبو وفيرلين التى يتردد صداها فى علاقة الحب والكراهية عند جورج جارجا لشلينك، الصينية "زوجته الشيطانية" هناك صراع يعمل تحت السطح ولا يصل لدرجة الوعى الكامل.

وفى العشرينيات ارتبط بريخت ببول شامشون كورنر بطل الوزن الثقيل الألمانى فى ١٩٢٤، الذى كتب عنه بريخت فى قصة قصيرة (ضارب البوكس) والتى نشرت فى مجلة شيرل Scherls Magezin فى يناير (١٩٢٦) والإشارات المختلفة لمباريات الملاكمة والمصارعة فى علاقة الحب والكراهية بين شلينك وجارجا تبدو متصلة بحياته الشخصية وبخيالاته على الأقل. إن تيمات الشذوذ الجنسى سائدة ليس فقط فى مسرحية "بعل" و" غابة المدن " ولكن فى مسرحيته التالية " حياة إدوارد الثانى "ملك إنجلترا التى أعدها بريخت عن مسرحية مارلو، والتى تهتم كثيرا بسقوط ملك جبار عديم الرحمة بسبب انجذابه الجنسى لمحبوبة تافهة هى، بييرز جافيستون Piers Gaveston.

إن تيمة برجان يتردد صداها هنا للمرة الثانية. كان بريخت يصور دراميا وبطريقة جزئية فى كل هذه المسرحيات إحساسا شخصيا بأن الأنوثة رخوة وتستحق الاحتقار، وأن القسوة والخشونة مطلوبتان من الرجل، وأن بعض الشيء من الجاذبية الجنسية نحو الرجل قد يبرر الاستجابة المباشرة للعنف الذى يظهر من شخصياته كما فى "المرأة الطيبة من سيتزوان"، حيث تشعر البطلة أنها مجبرة أن ترتدى قناع رجل لكى تمارس القسوة التى تعتقد أنها صارت ضرورية. وبالتأكيد فإن تيمات الشذوذ الجنسى والعنف تسودان فى مسرحية " إدوارد الثانى "، وإن كان اهتمام بريخت الشخصى هنا ينعكس أيضا فى شخصية مورتيمر- وهو شخص مفرد بدلا من الشخصيتين فى مسرحية مارلو- وقد قدم هنا كمثقف ثورى اهتمامه الوحيد هو رفاهية الطبقة العاملة.

كان مورتيمر يعارض الأساقفة والنبلاء، الذين كانوا يسعون للحرب ضد الملك وحده وذلك لتأليهه لجافيستون، وهذا سبب تافه لإراقة الدماء فى رأيه، مثل اغتصاب

هيلين فى طروادة. مع ذلك فإن مورتيمر ليس عقلية مثالية، ولكنه ساخر، فهو الذى أضاف أنه لولا اغتصاب هيلين ما كان لنا أن نحصل على الإلياذة. وهذه السخرية تنعكس على تصرفاته الأخيرة تجاه الملك.

وبتصميمه على إنقاذ الناس من بلاهة إدوارد، مدفوعا بطموح شخصى، قام مورتيمر بأسر الملك وإخضاعه لسلسلة من الإذلال والعذاب العقلى الذى سجله التاريخ. ولكن بينما تحدث هذه الأفعال القاسية بطريقة الصدفة فى مارلو، فإن مورتيمر بريخت يسعى إلى تبريرها من أجل أغراضه الاجتماعية، وبعد اغتيال إدوارد الذى أمر به مورتيمر بنفسه، طلب أن يعرف من نبلائه، ومن إدوارد الثالث الصغير، ما إذا كان يمكنهم أن يديروا الأمور بدون هذه القسوة، فلو أنهم انتقموا لإدوارد الثانى ألن تغرق المملكة كلها فى أتون الحرب؟

اسألوا أنفسكم إذا ما كان هذا هو الوقت،

للدخول فى قضية وفاة إدوارد،

أو إذا تبرأنا من مقتله.

فإن الجزيرة كلها سوف تطفو فوق بحر من الدماء.

أنت تحتاجنى

إذا كانت يداك ليست ملطخة

وهى لم تتلطخ بعد.

لكونك تنفر. ببرود من أى عقاب أخلاقى.

مورتيمر تم إعدامه، لكن ليس قبل توقيع القصاص العادل من جانب الملك الجديد، وبعد أن وبخته أمه بألفاظ خالية من الإنسانية مثل ألفاظ مورتيمر. وقد تؤخذ هذه الحجة على محمل الجد، فقد استخدمها بطريقه جادة كثير من الإرهابيين الثوريين،

وهى قريبة الشبه من حجة الماركيز دى صاد، من بين آخرين، فى الدفاع عن قسوته الشخصية ومعارضة العدالة المحايدة الخالية من العواطف . وهى تقدم عنصرا غير ماركسى فى شبكة المسرحيات الأولى.

اللغة التى استخدمها فى القطعة التى تم الاستشهاد بها هنا مطابقة للمسرحية فى استعمالها غير المتسق للشعر المرسل. إن بريخت ليس فى مكانه الطبيعى هنا، وغياب أى إيقاع مقنع فى الأحاديث يدل على ذلك إن غرضه الحقيقى، كما فى "القديسة جان" هو السخرية من كل هذه الأشكال ذات الرنين العالى[٩]. حيث كان مورتيمر يذكرنا بالكورال فى مسرحية "بعل" حيث يقال "إن كل رذيلة مفيدة لأمر ما" أقوال عديدة مشابهة فى مسرحياته الأخيرة. مع أن مسرحية إدوارد الثانى ليس لها حتى الآن مضمون سياسى محدد بالنسبة لزمن بريخت - ففكرة أن أصحاب الأيادى النظيفة فى السياسة والتى لم تتلوث بعد، يتردد صداها فى "جاليليو"، على سبيل المثال. فالشىء الملحوظ هو أن بريخت فى المسرحية الأولى يبدو وكأنه كان يجرب فى صحوة دى صاد، التدريبات الشيطانية كتحقيق للإنسان الكامل، بينما كان فى مسرحياته الأخيرة يدافع أحيانا عن الوحشية أو القسوة فقط، باعتباره «لسوء الحظ» شرورا ضرورية (النساء اللائى كن يرسلن أبناءهن للقتال دفاعا عن القيصر. كما تقول بيلاجيا فيلسوفا فى مسرحية "الأم" تستحق أن يشق رحمها وينزع منها: هنا كما فى أى مكان آخر يبدو" العنف " انتقاميا عندما يقول مورتيمر"أنت تحتاجنى" فهو يذكرنا بالقرين العنيف لشن تى فى مسرحية " المرأة الطيبة من سيتزوان ": شوى تا، الذى نجد عدم مراعاته للاعتبارات الإنسانية العامة مؤلما بدرجة رهيبة، هكذا لشن تى، لكنه هو، كما تقول المسرحية، هكذا يجب أن يسلك إذا كان ولابد أن يستتب النظام.

كان بريخت مشغولا، آنذاك، بمسار مزدوج، بعبارة أخرى: كان يهدف إلى تحقيق كامل للذات، حتى لو اشتمل ذلك على ما كان يعتبر انعدام الإنسانية. وفى المسار

الآخر، بدأ يجرب الاعتقاد بأن التغير الاجتماعى يتطلب التخلى عن المشاعر الإنسانية، واستكشاف معنى عدم الإنسانية كان موضوع مسرحيته التالية.

"الإنسان هو الإنسان" قصة فنتازية لإحدى الشخصيات الطيعة القابلة للتكيف، هو جالى جاى تم إغواؤه عن طريق ثلاثة جنود بريطانيين فى أن يأخذ مكان زميل فى الجيش الهندى. خطوة بخطوة يتحول من مواطن مسالم إلى محارب شرس، مسلح حتى أسنانه، متعطش للدم. المسرحية تقدم عملية غسيل مخ تمت عن طريق عدم تحديد دقيق للإحساس بالهوية الشخصية، مع اختلاف أنها تمت ليس عن طريق محققين مدربين، بل عن طريق عملاء الإمبريالية. وفى هذه الحالة فإن المسرحية كلها استعراض هائل هزلى لمهزلة حزينة: كما يدل عنوانها، الرجال هم الرجال والرجل هو الرجل، وأى رجل يمكن أن يتحول إلى رجل آخر ويبقى رجلا. بمجرد أن ندرك إمكانيات الإنسان، يمكن تحويلها فى أى اتجاه. لقد حاول برنارد شو بنجاح عظيم معالجة الموضوع بأسلوب خفيف مشابه فى مسرحية "بيجماليون"، أما بريخت فقد تنبأ بغير ذكاء بالتحولات التى سوف تطرأ وتغير كل ألمانيا فى سنوات قليلة. ولكن للمرة الأولى، يكون لمرارته ظل ساخر، فالمسرحيات الأولى كانت عبارة عن عرض معقد للطبيعة البشرية، مؤكدا مداها؛ وكانت تقدم بدون تعليق ما عدا مقدمة ساخرة خارج النص التمثيلى .... ومن الصحيح أنه كانت هناك دلائل " للإغراب " كما فى مشهد المطعم فى مسرحية " طبول فى الليل " وحتى مسرحية " الإنسان هو الإنسان " وعلى أى حال بريخت لم يعترض أبدا سير المسرحية بطريقة مفاجئة كما يفعل الآن فى هذه الفاصلة، حيث تتقدم Widow Bigbick وتشرح للجمهور الأحداث التى رأوها وما سوف يرونه:

يؤكد الهر برتولت بريخت أن الإنسان هو الإنسان، وأن هذا شئ يمكن لأى إنسان أن يعتقد فيه. لكن الهر برتولت بريخت يمضى إلى حد أن يبين لك إنه بإمكانك أن تفعل أى شيء تريده للكائن البشرى. هذا المساء سوف نأخذ رجلا ونقطعه إلى قطع

مثل السيارة، ثم نبدل أجزاءه، دون أن يفقد أى شىء فى هذه العملية. ممكن أن نصل إلى هذا الرجل ونسأله بجدية شديدة، وبدون ضيق، أن يكيف نفسه مع أحوال الدنيا، وأن يترك سمكته الخاصة تطفو بذاتها. وأى شكل يتحول إليه. فإننا لن نضطر لارتكاب أى خطأ بشأنه.

آخر سطر هو تقرير عما حققته المسرحيات الأولى لبريخت، وقد أثبت تاريخ العقدين التاليين. أن التقييم الحقيقى للطبيعة الإنسانية سوف يبين كيف يمكن تحويل الإنسان المسالم بسهولة إلى شخص شديد التعطش للدماء. وفى نفس الوقت، فإن هذه الفقرة ككل تكشف لنا عن المشاغل الأولية لبريخت: التكيف مع الظروف والمطالب الممكنة التى تجعله يتخلى عن اهتماماته الشخصية من أجل حاجات المجتمع. ولا يزال من الممكن أن تقرأ هذا فى ميوعة المصطلحات الغامضة. بقية الفاصل يقدم لنا نغمة جديدة فى النقد يمكن أن تكون مسئولة عن المقاطعة الكاملة التى حدثت فهى تواصل القول :

إذا لم نراقبه فسوف يصنعون منه سفاحا فى ظرف ليلة ·ويستمر التقرير بين ليلة وضحاها. هر برتولت بريخت يأمل فى أن ترى الأرض التى تقف عليها وهى تختفى تحت قدميك كالثلج، وسوف تلاحظ من عامل السفينة جالى جاى أن الحياة على الأرض خطيرة جدا.

ليس من الواضح من هو المعنى بكلمة "نحن" الذى يحتاج إلى الاعتناء بإنسان لكى يمنعوه من أن تحوله الإمبريالية إلى إنسان فاسد (كما يمكن أن يكون دور الحزب الشيوعى) ولم يتطور هذا التعليق إلى أبعد من هذا خلال المسرحية. وعلى العكس، فإن السطور الأخيرة تنزلق إلى الوراء إلى تقرير محايد نسبيا: فالجمهور مطالب فقط بألا يفعل شيئا أكثر من أن يلاحظ كيف أن الإنسان كائن متغير. وإلى أى مدى يمكن أن تكون الحياة خطيرة - هل كان بريخت يحذر نفسه بقدر ما كان يحذر الآخرين؟ وبقدر

ما يستمر التعليق، ففى القـرار " اللـزمة " التي تكررهـا الأرملة بيجبيك Widow Begbick عدة مرات، كما لو كانت تشير إلى الدرس الأخلاقى للمسرحية:

لا تمكث طويلا مع الموجة التى تنكسر فوق قدميك، فما دمت تمكث فى الماء فهناك موجات أخرى سوف تنكسر فوقها.

وبدون تعريف دقيق، قد يشير بطريقة مماثلة إلى السمو الصوفى للتغير، كما للسمو السياسى للمجتمع الذى تخلص من الطبقية، ويمكن أيضا أن تؤخذ كنصيحة، لا ترتبط بأى مظهر خاص من مظاهر الحياة، بل أن تقبل كل شيء كما يأتى بدون حسرة أو رجاء. مع ذلك فالمسرحية ككل تكشف لنا قلقا عميقا يشبه قلق بيرانديللو على السيولة المؤقتة للشخصية الإنسانية، وهذا قلق يمكن مواجهته فقط بتصويره تصويرا حماسيا مبالغا فيه، وتحديد إما أن تهرب من اندفاع التيار، أو أن تحوله إلى اتجاه معين. ما زال بريخت مترددا لم يحدد موقفه، فهو يريد حيوية حادة لحياة متنوعة، لكن أيضا مع إدراك كيف يمكن، لهذا، أن يكون خطيرا للغاية فى المجتمع الحالى. كما حدث فيما بعد، فإنه تنبأ بعدم وجود مجتمع فى المستقبل يمكن فيه للتنوع والحدة أن تصبح أكثر أمانا.

كان الضمير الاجتماعى يعمل فى هذه المسرحيات كلها، بحدة متغيرة ولكنها ليست قوية جدا. لا تظهر فيهم بنفس درجة الاعتقاد الذى نسمعه فى قرار الأغنية الشعبية للطفلة المقتولة مارى فرير:

لكنى أتوسل إليك، ألا تستسلم للغضب.

لأن كل الخليقة تحتاج إلى مساعدة الجميع.

إن اهتمام بريخت بأحوال الفقراء يظهر فقط بطريقة معتمة فى مسرحياته الأولى. فى مسرحية "أوبرا الثلاث بنسات" وجد هذا الاهتمام فرصته للتعبير عن نفسه بقوة لأن إحدى التيمات الرئيسية فى رواية جالى جاى التى أعد منها مسرحية "أوبرا الشحاتين" كانت تيمة الفقر. مع ذلك فهنا أيضا، فإن مزاج السخرية السائد الآن لم

يكن يسمح بالانجذاب المباشر إلى عواطف الإحسان. بريخت استولى على نص القرن الثامن عشر، وعدله بطريقة معتبرة، وساعده فى ذلك مساعدة عظيمة الموسيقار كورت فيل بموسيقاه، لكنه اتجه إلى عقول المتفرجين لا إلى قلوبهم. لقد تصور المسرحية بأسلوب الباروديا (المعارضة الساخرة التى كانت تساير تيار الحياة السائد حتى بدت وكأنها تعطى الجمهور ما يريد) لكنه فعل ذلك بطريقة فاحشة، وكأنه تعمد أن يجعلها غير مستساغة. بريخت بمزاجه الصريح فى المبالغة الذى دفعه إلى أن يدهن وجوه الجنود فى مسرحية "إدوارد الثانى" بالطباشير الأبيض ليظهر الخوف باعتباره العاطفة الوحيدة لديهم، سار فى هذا التقليد إلى أقصى حد. فى هذا العمل أيضا، كان هذا مثالا واحدا، وفى الوقت الحالى، كان الأخير تقريبا من أمثلة الكاريكاتير العنيف، الذى قصد به أن يجبر الجمهور على أن يطلب النقيض.

كان لابد له أن يقول فيما بعد إن مسرحية "أوبرا الثلاث بنسات" اهتمت بالمفاهيم البرجوازية، ليست فقط فى موضوعها، وعرضها بل فى طريقة تقديمها لهم. إنها نوع من التقرير عما يحب المشاهد أن يراه من الحياة على خشبة المسرح. فالنهاية التى استعارها من مسرحية "جالى جاى" [١٠] التى فيها قاطع الطريق ماكهيث، يتم العفو عنه بطريقة فانتازية ومسرفة فى اللحظة الأخيرة قبيل تعليقه على حبل المشنقة. تخدم هدفه أيضا، بقدر ما تعرض بطريقة ساخرة الارتباط العاطفى بالأبطال الأشرار.

مع ذلك فإن الأوبرا ككل، ما زالت تعانى من غموض، ليس موجودا فى "جالى جاى". فماكهيث بطل "جالى جاى" كان التعرف عليه ككاريكاتيور لوالبول سهلا. أما الشخصيات الأخرى أيضا فكان لها ما يقابلها من السياسيين فى ذلك العصر. أما شخصيات بريخت فلم يكن لها صلة خاصة بزمنه. كان ماكهيث فى "أوبرا الثلاث بنسات " يمثل طبقة مضمحلة[١١] هى البرجوازية، وهى توليفة عامة كانت إمكانية استخدامها غير واضحة للمشاهدين. لقد أصبح ممثلا للطبقة على أساس مقولة

برودون "إن الملكية سرقة"، فإذا كان الأمر كذلك، فإن اللص هو أفضل تمثيل للبرجوازى وإن حب البرجوازى للصوص (على خشبة المسرح على الأقل) تفسره هذه الحقيقة. والصعوبة فى ماكهيث أنه لا يبدو فى أقل شىء برجوازيا. إن طريقة حياته اللا أخلاقية تتميز بخفة الروح غير التقليدية، وبالاستقلال (بما فيها علاقة الشذوذ بين ماكهيث وتيجر براون) يربطها علاقة ببعل وبشخصيات بريخت الأصيلة الأخرى. وتبعا لذلك كسبت قدرا كبيرا من التعاطف. فى نسخة الفيلم المأخوذ عن الأوبرا، سمحوا لإصلاح ذلك بالسماح لماكهيث، ليس فقط بأن يقارن السرقة بتأسيس بنك بل بأن يقوم هو نفسه بإنشاء بنك. لقد بقيت الحيلة غير ناجحة، بسبب أن ماكهيث إلتزم بأن يكون ليس فقط برجوازيا، بل أيضا الناطق بلسان خصومها، فهو لم يقرأ السطر الذى يؤخذ عموما لتقديم الفكرة الرئيسية فى المسرحية " الطعام أولا، والأخلاق فيما بعد"، ولكنه يغنى الأغانى التهكمية التى يتوسل من خلالها إلى أن يحصل على الغفران من الجميع بما فيهم رجال البوليس.

حطم فك أسنانهم بمطارق حديدية ثقيلة.

كما أعلن فجأة فى حالة غضب جامح. فهو يلهم الآخرين بالثورة كما أنه هو نفسه سبب الثورة.

لقد تسبب بريخت فى إحداث بعض التشويش بوضع هذه السطور من التعليقات فى أفواه شخصياته. فى نص ملىء بالسخرية، هكذا يصعب علينا أن نفهم ما هو هدف السخرية. ففى أحد الجوانب، يبدو بريخت كأنه قد كتب عملا يطالب فيه بثورة اجتماعية، فى جانب آخر يبدو أنه يسخر من الثورة ذاتها. وهذا يذكرنا بما سماه توماس مان "سخرية فى الاتجاهين" يبدو أنه يحتاج موقفا خارجا تماما عن مشاكل هذا العالم، وهى وجهة نظر مطلقة يتبين منها أن كل الظواهر المؤقتة تتساوى فى عدم أهميتها:

ومن ناحية أخرى، فهناك نغمة شفقة تجرى خلال الأوبرا كلها تتناقض مع كل ما قيل عنها ومع أعمال بريخت حتى الآن، وهى نغمة تم الإعلان عنها فى الافتتاح الذى قدمه خادم الشحاذين المحترفين بيتشوم:

هناك شيء على وشك الحدوث. إن عملى صعب. تعرفون لماذا؟ لأن عملى هو إيقاظ مشاعر العطف الإنسانى. هناك أشياء قليلة تهز مشاعر الناس، لكن الأسوأ، أنه بمجرد أن تستخدمها عدة مرات معقولة فإنها تفقد فعاليتها؛ لأن الناس لديهم قدرة فائقة فى أن يجعلوا أنفسهم متبلدين، حتى إنهم لا يحسون بأى شيء، تقريبا. مثلا لو أن رجلا رأى رجلا آخر مكسور الذراع يقف فى ناصية الشارع، فسوف يعطيه شلنا فى المرة الأولى بدافع الخوف الشديد، ولكن فى المرة الثانية سيعطيه ستة بنسات، وفى المرة الثالثة سوف يسلمه للبوليس دون إحساس. إنه نفس الشيء بالنسبة للافتات الدينية. هناك لافتة تحمل كلمات تقول: "إن العطاء أفضل من الأخذ"، ما فائدة استخدام لافتات جذابة إذا كان مفعولها ينفد بسرعة ؟ هناك أربعة أو خمسة نصوص فى الإنجيل تحرك المشاعر، مجرد استخدامها، لا يبقى فى جعبتك شيئا. فيجب عليك أن تقدم شيئا جديدا طول الوقت. فالكتاب المقدس سيمنحك هذا. ولكن كم من الوقت يستمر؟.

يتداخل مع هذا الحديث نغمة تتكرر أيضا فى مسرحياته الأخيرة عدة مرات. تقرير وجهة نظر دينية يتم التعبير عنها بهذه السخرية، بحيث يبدو نوعا من الهجوم على الدين. وعند الفحص الدقيق فإننا نرى أن هذه حيلة تساعد فى إدخال مطلب الرحمة بطريق غير مباشر، إذ يرى بيتشوم أن التعاسة هى وسيلة لجمع المال، فى نفس الوقت فإن كلماته تعطى رنينا بالصدمة. وأحد أعظم المشاهد تأثيرا فى الأوبرا، هو ذلك المشهد الذى يستعرض فيه بيتشوم الشحاتين من أتباعه لينتقد المحاولة التى يأملون عن طريقها أن يذيبوا قلوب الجمهور وأن يفتحوا محافظهم، نرى الشحاتين أولا بمظهرهم المعتاد مجموعة من المحتالين الذين يتمتعون بصحة جيدة، ثم يتحولون أمام

المتفـرجين إلى عجزة تغطيهم القروح والأزياء الرثة المهلهلة، ثم يحملون لافتات تعلن أنهم يعانون الآلام من أجل الملكة والوطن. لكن بيتشوم لا يقنع إلا بالكمال. فإنه يشير إلى أن هناك اختلافا بين إذابة قلوب الجماهير أو تخويفهم لحد الذهول: الفقر بطريقة محسوبة بأسلوب جميل سوف ينتج نتائج مالية جيدة. بهذه الوسيلة يدعو الجمهور للتفكير فى حالة الفقراء الحقيقيين الذين ليس لديهم خبير يعلمهم مثل بيتشوم. إن تكنيك "الإغراب" هنا قد تطور خطوة، فالمشاهد هنا لا تعتمد فى تأثيرها على المشاركة المباشرة للجمهور فى الأحداث على خشبة المسرح التى (يتم تمثيلها) بطريقة متعمدة، ولكن تعتمد على رد فعل منهم، والتذكر بطريقة أقوى بالحالة الحقيقية للأمور.

الاعتراف التهكمى بالحقائق، التى لاحظناها هنا سلفا فى مسرحيات بريخت الأولى، يتطلب هكذا طرفا جديدا فى هذه الأوبرا، كل واحدة من النهايات عند الخروج من الفصول الثلاثة تستخدمه بحدة زائدة ؛ لتثبت أولا أن العالم فقير، وأن الإنسان فاسد، ولايمكن عمل شىء إزاء ذلك، ثم إن تلك الجريمة هى الشرط الأساسى للوضع الإنسانى.

ماكهيث:

بماذا يحيا الإنسان؟ بسوء المعاملة المطلق،

بالضرب، بالخداع، ويأكل شخص آخر!

يمكن للإنسان أن يعيش فقط بأن ينسى تماما أنه إنسان مثل البشر الآخرين !

كورس: (فى الخارج) : هكذا يا سادة يا محترمون لا تفزعوا فالناس يعيشون فقط بالخطيئة المميتة [١٢].

السطور التى قالها الكورس هنا كان يمكن أن يقولها بعل ؛ لكن بفضل " الإغراب "، أصبح له رنين مختلف؛ فالمقصود منه بوضوح الآن، أن يكون تقديرا موضوعيا. وأيضا

أن يحدث رد فعل من خلال الصدمة. فالإشارة القصيرة عما يمكن أن تكون عليه الطبيعة الإنسانية، بالنقيض لما هو قائم فعلا، والذى ظهر فى مسرحية "الإنسان هو الإنسان " قد أصبحت نظرة طويلة، لكنها ما زالت قاصرة عن إعطاء نظرة ثاقبة فى موضوع الأوبرا ككل، التى تحتفظ بجانب مزدوج، جزئيا غير أخلاقى، وفى جزء آخر خيرى، كما يتبين بمجرد إلقاء نظرة قصيرة على النهاية الأخيرة.

هنا ماكهيث نجا من الإعدام- كما حدث له فى مسرحية "جاى"- بصدور عفو ملكى فى اللحظة الأخيرة، استقبل بارتياح كبير باعتباره علامة على "النهاية السعيدة" وإن كانت المفارقة واضحة بدرجة كبيرة. وهى أن الأوغاد دائما يتم العفو عنهم فى الحياة الحقيقية كما يحدث على خشبة المسرح، "الأوغاد الرأسماليين" بصفة خاصة، وبإعطاء الجمهور متعته المحببة فإن بريخت يعلق بطريقة تهكمية على ذوق هذا الجمهور، لكن النهاية الغنائية فى حد ذاتها، التى يتقدم بها فريق الممثلين إلى مقدمة خشبة المسرح ليست واضحة فى مقصدها، فالعفو المجانى من الملك، الذى أعلن عنه بيتشوم توًا يندر حدوثه عندما تقوم الجماهير المقهورة بالانتفاض بهذه السهولة ضد سادتها، وهكذا فهو يعنى أن ماكهيث وأمثاله لن يفلتوا من العدالة فى المستقبل "من أجل هذا" يضيف "يجب ألا نستعجل الصراع مع الظلم" هكذا فنحن مازلنا نعرف أين نقف، المفارقة ما زالت واضحة، منوجهة نظر شيوعية، وحتى حين يتقدم الكورس مصحوبا بموسيقى الأورج التى استعملها بريخت لكى يقدم نغمة من الوقار الزائف . وتبقى المضامين واضحة للحظة.

كافح الظلم لكن، باعتدال، فهذه الأشياء سوف تتجمد حتى الموت إذا تركت وشأنها.

لكن فى السطرين الأخيرين يبدو أن بريخت يستدعى ثانية الشفقة التى أثيرت بطريقة ساخرة فى المشاهد الأولى للمسرحية.

تذكـر: هـذا الوادى كله مـسكون بالاضطراب، أسـود سـواد القـار، وبارد برودة الحجر. هذا يندر فهمه على نحو مناقض دون العبث بتلك المشاهد الأولية.

بهـذا تظـهـر نقطة ضـعف ملحـوظة فى نص بريخت. ليس فـقط فى صـعـوبة ربط شخصياته بالنماذج الأصلية التى يقصدون السخرية بها، فإن موقف بريخت الذى لا يزال " يحتضن كل شىء" يسمح له أن يتحرك على هواه من موقف إلى آخر متناقض تماما، ففى لحظة يبدو أنه يقصد إثارة الشفقة العامة نحو كل البشر، وفى لحظة أخرى يسمح لشخصياته أن تدافع عن الوحشية المتطرفة، فالتذبذب من ناحية إلى أخرى يجعل كل رد فعل غير مؤكد. ليس من الغريب أن نجد جمهوره الذى قصد أن يكتب من أجله " تقـريرا" عن نوع التسلية التى يحب أن يراها، تمسكوا بهـذه الجـوانب التى تستولى على خيالهم وأغفلوا الباقى النص حافل بأشياء ترضى كل الأذواق.

باستثناء فشل، "النهاية السعيدة" ١٩٢٩، التى منعت مباشرة بعد العرض الأول، كتب بـريخت أوبـرا ثانيـة، "اسـمـهـا صـعـود مدينـة مـهاجونى وسـقوطها " (١٩٢٨-١٩٢٩) - التى كتب لهـا أيضا كورت فيل الموسيقى - قبل أن يتحول كلية إلى أسلوب مختلف وموضوع مختلف. بمعنى ما، فإن مهاجونى هى مقطوعة انتقالية، من أجل الهجوم المباشر على الشهوات المركزة على المال أكثر مما حدث من قبل، وإن أعمال الدعاية الضيقة الأفق، لكن حالة المسرحية ما زالت تهكمية مريرة بدرجة أكبر من كونها أخلاقية أو تعليمية كما فى الدندنة والهدهدة بإيقاعها الذى لا معنى له:

أوه، يا قمر ألاباما،

الآن نقول وداعا،

فقد فقدنا أمنا العجوز الطيبة،

لا بد أن نحصل على الويسكى،

أوه، فأنت تعرف لماذا.

ما زالت الحبكة معروضة بطريقة مختصرة، لكن هناك موضوعا أكثر التواء وتسلسلا للأحداث يمكن فهمه.

مهاجونى هى مدينة مناجم الذهب التى يمكن أخذ كل شىء فيها بالمال، هناك قدر إنجيلى يبدو أنه يهددها بالدمار، لأن التقارير تأتى بوقوع إعصار يزحف فى طريقه نحو المدينة، "مجتمع التسامح" الأصيل، الذى يرفع شعار ربما: لكن بطريقة ملائمة لتحطيم الذروة يستدير الإعصار جانبا ويغنى كوروس مهاجونى بارتياح).

تذكر: -أولا - أن تجهز نفسك،

ثانيا: ابدأ بفعل الحب،

ثالثا: لا تنس مباراة الملاكمة،

رابعا: اشرب الكحول، كما لو كنت متعاقدا.

لكن علاوة على كل شىء تذكر هذا ،

إنك هنا تستطيع أن تفعل كل ما تحب.

هذه هى تقريبا فلسفة بعل، موضوعة فى تعبيرات أكثر حدة، فليس من المؤكد أن المسرحية تسير على النقيض مما كان بعل يمثله : أما الشىء الواضح أن ذلك لا يمكن أن يتحقق فى عالم مهاجونى. فالبطل، بول أكيرمان، يعيش الآن فى أربعة أنواع من المتعة المشار إليها فى الأغنية، وفى النهاية تم تقديمه للمحاكمة بواسطة سكان المدينة المنافقين؛ لأنه انغمس بقوة فى نفس المتع التى يحبونها هم أنفسهم فى الإجراءات المجنونة التى تعيد إلى الذاكرة من بعيد "الطفل الفيل" تتم إدانة بول بعدة عقوبات بجريمة القتل، وخداع النساء - وغناء الأغانى أثناء الإعصار- لكن حكم عليه بالإعدام من أجل جريمة لا يمكن العفو عنها فى مهاجونى، وهى أنه لا يملك نقودا لدفع ثمن الويسكى الذى شربه.

خارج دوامة الأحداث، فإن هذه النهاية الساخرة تشير بوضوح إلى درس أخلاقى:

فالارتباك يزداد، مواكب تتجول على خشبة المسرح تحمل لافتات تقول "من أجل كفاح الكل ضد الكل " "من أجل الحب التجارى" "من أجل عدم التوزيع العادل لخيرات الأرض"، "من أجل حرية الأغنياء" بينما ينتهى كل موكب بعبارة "من أجل استمرار "العصر الذهبى". بعض الفتيات يقدمن ساعة بول ومسدسه ودفتر الشيكات على مخدة من الكتان وهم يغنون الآن بما يثير عاطفيا أغنية " قمر ألاباما "؛ وأخيرا، يحضرون جثته، وعليها لافتات أكثر وكورس عمومى يختم المشهد بقوله لا يوجد شىء يمكن عمله إزاء أى شىء.

رغم أن تشوقه لحياة أشبه بحياة بعل لا يزال باقيا فى الخلفية، فإن هذه مقطوعة صريحة فى الدفاع عن الماركسية، أكثر من أى شىء آخر كتبه بريخت من قبل. فهى لا تقدم تحليلا ماركسيا أو أى دوافع حقيقية، بل إنها كانت كاريكاتيرا معدا عمدا وناجحا، قويا ومؤلما يصعب قبوله. ربما من أجل هذا السبب فإن نجاحها كان أقل من مسرحية " أوبرا الثلاث بنسات" التى رحب بها جمهور الطبقة الوسطى دون أن تقدم أى فكرة مؤثرة. هذا الهجوم على مواقف جمهورية فيمار- من قبيل الدقة، تقول " أجزاء من برلين" - أثار معارضة ليس فقط من جانب النازيين الذين كان لابد من رفضهم من العرض الثانى، لكن أيضا من متفرجين ليس لهم ارتباط بالأحزاب. لقد حددت فكرتها عن طريق عدم إعطاء أى معلم محدد. كانت آخر مسرحيات بريخت التى تستخدم مثل هذه الطريقة التى تقوم على الثورية أو التلميح.

كان الموقف يزداد يأسا يوما بعد يوم. فالسلام الذى أعقب الحرب كان ضربة مدمرة لآمال الشعب الألمانى. فقد تلاشى الرايخ سنة ١٩١٨، بعد ستة وأربعين عاما من الوجود. لقد فرضت على الألمان عقوبات باهظة، فالإمبراطورية الاستعمارية تم تقسيمها بين المنتصرين تحت الحماية الدولية، وطلبت منهم ملايين الجنيهات تعويضا عن الهزيمة، فقد استمر الحصار الذى فرض عليهم وقت الحرب، وحدث تضخم خيالى

للعملة، دمر كثيرا من مدخرات الناس، واحتلت المدن الألمانية حاميات أجنبية فى السنوات التى أعقبت الحرب مباشرة، كانت المخاوف لا تزال خطيرة (والآمال) فى وقوع ثورة مشابهة للثورة البلشفية سنة ١٩١٧. لقد تنبأ ماركس بأن دولة صناعية مثل ألمانيا، سوف تكون الدولة الأولى التى تتخلص من الرأسمالية ؛ والحقيقة أن روسيا دولة زراعية كبيرة، قد أخذت الخطوة الأولى فلا يبدو ذلك مناقضا مع النبوءة فى ناحية مهمة؛ فقد جعل قيام الثورة الألمانية أكثر احتمالا. بمعنى أن ماركس يتكلم عن ثورة باتساع العالم تحدث متزامنة فى نفس الوقت - تقريبيا - فى كل الأقطار، إن نجاح الثورة الروسية قبل سنتين فقط بدا أنه يعد بنجاح مساو فى كل مكان قبل وقت طويل.

هكذا وصل بريخت إلى سن العشرين فى الوقت الذى انهار فيه النظام القديم كلية، وتلاشى، وأن النظام الجديد لم يتم تقريره بعد ؛ فرصة إقامة ديمقراطية برلمانية لم تكن أمرا غير مهم - فالأحزاب التى تريد نظاما ديمقراطيا كانت عديدة وقوية - لكن تطرف اليسار واليمين لم يكن مستعدا للسماح لهذا النظام بأن يتنفس أى أمل. فاليسار المتطرف يريد دكتاتورية البروليتاريا، واليمين المتطرف الذى يسمى نفسه اشتراكيا، يريد دكتاتورية الرجل الواحد. لقد أعلن كل منهما الجزء الذى يخصه من المجتمع، أو رجلهم، هو الممثل الحقيقى لاتجاهات العصر. لم يكن أى منهما متسامحا فى معارضته، فكان قتال الشوارع بين الكتائب المتنافسة ينتشر انتشارا واسعا وبطريقة متزايدة. لقد استطاعا معا أن يجعلا الأحزاب المعتدلة تبدو عاجزة، وهناك بعض العذر، من الناحية السياسة لأى إنسان يقرر أن ينحاز لحزب أو لآخر من الأحزا . الديكتاتورية.

بالنسبة لكاتب مسرحى فالاختيار الخاطئ لا يمكن الاعتذار عنه، رغم أن دفاع بريخت يمكن تقبله، إن واحدة من اهتمامات الفنان هى الحقيقة، والتضحية بهذا. من أجل فائدة مؤقتة يمكن تبريره باعتقاد أن هناك نظريات تركيبية شاملة تختص بالتطور

العالمى لها السيطرة فى الحكم، حتى وقت مسرحية "مهاجونى" كان بريخت لا يزال مترددا أين يمكن أن يضع ولاءه. فى سنة ١٩٢٩، استقر عقله على أن : الماركسية فقط، يمكنها أن تقدم حلا، وكانت النتيجة هى المسرحيات الدعائية أوائل الثلاثينيات.

كان زمن الفوضى يجر أذياله الأخيرة، لم تكد ألمانيا تخرج من فترة التضخم بعد الحرب إلى حالة استقرار اقتصادى نسبى حتى انغمست مرة أخرى فى الفوضى نتيجة للكساد العالمى سنة ١٩٢٩ هذا فى ذاته، كعلامة واضحة على اللاعقلانية والإسراف فى النظام الرأسمالى، كان كافيا لتحويل فكر بريخت بقوة أكبر نحو الحل الذى تقدمه الشيوعية. فى ذات الوقت بدت الرأسمالية بالنسبة له ولكثيرين من مثقفى الجناح اليسارى داخلة فى أعلى مراحلها، بنمو النازية. فالحزب النازى نتيجة لدعم كبار رجال المال والصحف الكبرى استغل الكساد للاستيلاء على خيال الملايين من مؤيديه، بوعد إقامة مجتمع منظم يعتمد على نفسه، ويكون ألمانيا خالصا غير خاضع فيما بعد إلى التقلبات التى قهرت الأمة على مدى العقد والنصف الماضيين. لقد ظهر الحزب النازى أولا كقوة فى البلاد عندما فاز بـ ١١٢ مقعدا فى انتخابات الرايخستاج سنة ١٩٣٠، إذا كانت هذه العوامل قد أثرت فى بريخت حقيقة فهذا الأمر لايمكن تقريره يبدو ذلك محتملا، لكن لا يوجد دليل حقيقى فى الحاضر يبرهن على ذلك فى الواقع لغياب أى دراسة بيوجرافية كاملة موثقة [١٢]، فكل التقارير عن حياة بريخت يمكن النظر إليها كأشياء مؤقتة أما المؤكد حقيقة فهو مسرحياته الشيوعية الصريحة التى تبدأ فقط فى فترة الكساد الاقتصادى وتهديد الطغيان كما لم تعرفه ألمانيا من قبل.

الفصل الثالث

مسرحيات الدعاية

آه، نحن الذين، أردنا أن نمهد الأرض للحب،

عجزنا عن أن نحب بعضنا بعضا

أما أنتم

فعندما يأتى اليوم،

الذى يغدو فيه الإنسان صديقا للإنسان،

اذكرونا وسامحونا .

هذه السطور من إحدى قصائد بريخت الأخيرة "لمن سوف يولد بعدنا"، وهى تقدم تعليقا على مسرحياته التعليمية. كان يود أن يكون حكيما، يقول هو هنا: ابتعادنا بأنفسنا عن صراعات العالم الدنيوية معناه أن نتخلص من العنف وأن نكافئ الشر بالخير، لكننا لا نستطيع : "حقيقة إننى أعيش فى عصور مظلمة " والسطور تقترب فى المعنى الحرفى من تلك السطور من "أوبرا الثلاث بنسات " وإن تختلف فى النغمة.

نود أن نكون طيبين بدلا من خشونة الطبع،

لكنها الظروف التى لا تكون كذلك.

حقيقة النغمة هنا تصنع اختلافا، وعندما يبدو بريخت يتكلم بشخصه، فى القصيدة، فإنه وقور إلى حد الاندماج الذاتى: سطران من الشعر ينتهيان إلى وقفة

تركز على الفكر أكثر مما تسمح به سرعة النثر. فالنغمة الموجودة فى " أوبرا الثلاث بنسات " حيث يغنى بيتشوم وأسرته هذه السطور، تهكمية، فسرعة الإيقاع والموسيقى الصاخبة تعبر عن الغبطة هنا والتأثير يجعل الاعتذار يبدو ساخرا : إن عائلة بيتشوم قد تصدق ذلك، لكن المستمع لا نتوقع منه أن يصدق.

فى كلتا الحالتين، فإن الأسباب المعطاة لعدم إمكانية تحقيق الخير، هى أسباب اقتصادية بيتشوم لا يمكن أن يكون طيبا؛ لأنه فى منافسة مع الآخرين من أجل الحصول على الأرباح. فالماركسي لا يمكن أن يكون طيبا لأنه يعيش المجتمع فى عالم يقوم على الربح الذى لا يمكن تحسينه، إلا بوسائل هى شريرة فى حد ذاتها ولكن بمجرد استيعابنا للشر - بمجرد أن يتصالح بارجان مع كروز، لنقل هذا بتعبير قصص بريخت الأولى - فإن العصر الألفى سوف يأتى. سيصبح العطف ممكنا عندما لا يجد الناس حاجة للتنافس من أجل الربح.

هذه الحجة تتجاهل حقيقة أن هناك حوافز أخرى، بالإضافة إلى جمع الأرباح تؤدى إلى إثبات الذات والصراع، الغرور، الغيرة الجنسية، الطموح فى الحصول على السلطة أشياء لا يمكن إزالتها بمجرد إلغاء الرأسمالية، ولا يمكن تقليل احتمال ظهورها. الحجج التى يمكن تقديمها ضد بيتشوم، إن نواقص المجتمع الراهن لا تبرر الحرية غير المحدودة - وتطبيقها بطريقة متساوية جدا على بريخت، الذى يبدو أنه يضمر، فى أعماله الدعائية، أن أى درجة من العنف تعتبر ملائمة لتخليص العالم من الرأسمالية، سواء كانت الملابسات الخاصة بهذه اللحظة تترك الباب مفتوحا أم لا لبديل أقل عنفا.

إذا كان بريخت قد وجد أنه يجب عليه أن يقدم هذا التبسيط المبالغ فيه، فإنه يصبح مفهوما أكثر عندما يصبح تاريخ ألمانيا فى أيامه موضع بحث. من ١٩١٤ فصاعدا أصبح الشيوعيون (الأصح فى سنوات الحرب، الاشتراكيون الثوريون) هم

الذين عارضوا بإصرار شديد السياسات العسكرية للرايخ لقد استسلمت كل الأحزاب الأخرى لمطلب الإمبريالية أولا لضمانات الحرب، ثم إلى المؤامرة التى بها يتم تنشيط أسوأ ملامح النظام القديم لضرب قاعدة النظام الجمهورى فالحزب النازى الصاعد كان يؤيده ويموله رجال الصناعة الأقوياء، وهى حقيقة سمح لها أن تصبح معروفة من جانب الماركسيين باعتبارها آخر وجوه الرأسمالية. وأن ذلك الحزب أعد لاستخدام كل أشكال الخداع والعنف وانعدام الإنسانية من أجل الوصول إلى السلطة. أما موقف بريخت إزاء النازية، فكان هو ذلك الموقف الذى يتخذه الديمقراطيون الغربيون الآن إزاء الشيوعية السوفيتية؛ فهنا يجب منع نفوذها من الامتداد بأى وسيلة يمكن استخدامها.

مع ذلك ففى دفاع بريخت – لايزال هناك ميل إلى الكلام ليس فقط علنا وبصراحة، بل بعبارات حادة ومتطرفة مما يسبب رد فعل فى الاتجاه المعاكس – فى مسرحيات التعليمية التى كتب منها تسعا أو عشراً بين سنة ١٩٢٨ إلى ١٩٣٤، ليس هناك شك مطلقا حول نيته أن يعرض بصورة درامية دروس العقيدة الشيوعية. ومع ذلك فإنها كانت مباشرة وضد المصالحة حتى إن كلا من النقاد "البرجوازيين " والشيوعيين شعروا بالحاجة للتصدى لها.

فى التحول إلى المسرحيات التعليمية الخالصة، قام بريخت بعمل قطيعة كاملة. فبدلا من الاستمرار فى المعارضة الساخرة بالأشكال المسرحية التى كانت موجودة كما شعر " من إنتاج الرأسمالية " فإنه قد بدأ الآن فى الانطلاق بإمكانياته الخاصة ؛ لكنه مازال يعلن أنه يمثل الواقعية، وأنه يعلم دروس الماركسية كما يستنبطها من دراسته للواقع . يوضح ذلك كلماته الأخيرة فى مسرحيته التعليمية " الآجراءات المتخذة " حيث قال:

فقط عندما نتعلم الواقع يمكن لنا تغييره.

لا يزال السؤال باقيا: هل كان الواقع كما رآه بريخت؟. لقد زعم بريخت أنه كان كما رآه، أو على الأقل إن طريقته لرؤية الواقع كانت مبررة وصحيحة؛ لأنها كانت مرتبطة بالحزب الشيوعى، لكن هناك شيئا ما يفوق الزعم أو الادعاء فى عبارة " فقط عندما نتعلم من الواقع " فهى توحى بأنه ليس هناك زعم أو ادعاء، عنصر الذاتية غير موجود فى العملية، "الواقع يعلمنا" تعنى شيئا مختلفا عن أن "التجربة تعلمنا"، وبريخت مستعد أن يحذف أى ذكر للذاتية مادام المجموع "نحن"؛ أى أن الحزب استبدل مكان الفرد (أنا). الحزب إذا حكمنا عليه بأقوال المهيجين الشيوعيين الأربعة فى مسرحية " الإجراءات المتخذة "، هو الوحدة التى تحقق حكما صحيحا بتجاوزها للفرد. إنه " يفكر فى رأسك " ويعيش فى بيتك ويحارب عندما تتعرض للهجوم، وكل فرد يستطيع أن يريه الطريق، لكن إذا سار الفرد فى طريقه الخاص به منفصلا عن الحزب سوف يكون مخطئا فهو منشق "extra ecccelesian"، وهكذا فإن الدوجما على بعد حركة، من النوع الفج التى تؤكد وجهة نظر فردية ونهائية، إنها مفتوحة للتصحيح لكن ليس بلا تحديد، لأنه يوجد دائما الحد الذى يفرضه الالتزام بالعقيدة الماركسية.

فالنظرية، الآن على الأقل. أما فى التطبيق، نجد أن مسرحيات بريخت فى هذه الفترة تعطى الكثير للحزب على حساب الفرد. حتى إن الخضوع يبدو أنه المسار المفضل للعمل، مهما كانت الحجة غير مقنعة. فى أغنية "بادن بادن كنتاتا" فالموقف أن هناك أربعة طيارين يعملون بأحد الخطوط من المفروض أنهم ممثلون لكل الطيارين، قد حققوا أعظم طموح للإنسان فى الطيران، لكنهم الآن تحطمت طائرتهم، وهم يطلبون من جمهور الناس أن يقدموا لهم الماء والمساعدة لإنقاذهم من الموت. مع ذلك فإن قائد الكورس يتدخل ليسأل الجمهور، وهكذا يمنع أى مساعدة. أما لماذا يجب عليه أن يفعل هذا، فشىء ليس له تفسير. يبدو أنه قبل أن يمكنه فعل شىء آخر هناك مشكلة يجب طرحها. والموقف كله يتطلب تصويرا بعبارات بسيطة للجماهير . أولا يقوم الطيارون أنفسهم بوصف ما قد حدث، وينتهون به فى نمط توضيحى،

ولكننا نطلب منكم أن تخطوا نحونا، وأن تعطونا الماء، وأن تضعوا وسادة تحت رأسنا وتساعدونا، لأننا لا نريد أن نموت. لم تكد هذه الفكرة تقال، حتى قام قائد الكورس بتحويلها إلى شيء عملى:

هل تسمعون أن هناك أربعة رجال يطلبون مساعدتكم. لقد كانوا يطيرون فى الجو وسقطوا إلى الأرض، ولا يريدون أن يموتوا. لذلك فإنهم يطلبون منكم المساعدة. إن لدينا هنا كأسا من الماء وحاشية، لكن أولا أخبرونا إذا كان لابد أن نساعدهم.

يجيب الجمهور على ذلك بصراحة وبطريقة مباشرة "أجل":

لكن المسألة ليست هكذا صريحة كما تفترضون هل حدث أن قام الطيارون بمساعدة الجمهور، يسأل الكورس، وتأتى الإجابة البسيطة " لا " رغم ذلك فإن الطيارين تحطمت طيارتهم . يعلق عليه الكورس، بطريقة مضمرة، إنه كان من الأفضل إهمال الطيارين، بينما هناك موضوع آخر يجرى الاهتمام به وهو: هل من المعتاد أن يقوم الناس بمساعدة أناس آخرين.

والحقيقة أن الطيارين لم يحصلوا على الماء ولا على مرتبة. فإذا كانوا ماتوا نتيجة ذلك فهو أمر غير واضح ؛ فالطيار الذى أصر على أنه فعل شيئا يستحق التقدير بالطيران، طلب منه فى النهاية أن يذهب بعيدا، وهو ما يقوم به، أما الثلاثة الآخرون الذين يتضح أنهم ميكانيكيون فطلب منهم أن يموتوا بطريقتهم الخاصة، وفجأة يطلب منهم أن يقوموا بإصلاح الطائرة وأن يسيروا بصحبة الكورس، وهو الشيء الذى قد يفعلونه أو لا يفعلون ويبدو الموقف فى النهاية غامضا .

هذه المسرحية لا تتطلب انتباها دقيقا، فيما عدا أنها تعكس شيئين يهتم بهما بريخت. الأول، مثل كل المسرحيات التعليمية فإنها تأخذ موقفا واقعيا لكى تبحث حجة مجردة، وإن صلابة الموقف الواقعى يعمل ضد الحجة ؛ فبدلا من أن يقوم الجمهور

بالمساعدة، كما يعمل البشر عادة فى مثل هذه الظروف، إلا أن هناك مناظرة حول مسألة إذا كانوا يحبون أن يفعلوا ذلك. ثانيا، فإن بريخت يؤكد، كما يفعل فى مسرحية جاليليو على فكرة أن الفعل الذى يفيد "الناس" مباشرة هو الذى يجب عمله، الطيار (القائمة على قصة تشارلز لندبرج الذى قام مؤخرا بعبور الأطلنطى وحده بالطيران لأول مرة) ، تتم إدانته دون اعتبار لشجاعته الرائدة، أو الدروس الفنية لرحلته وقيمتها بالنسبة للنقل العالمى، جاليليو فيما بعد يبدو أنه مدان رغم إنجازاته على أسس متشابهة. وإن كانت المسرحية الأولى أكثر فجاجة سواء فى البناء أو فى اللغة. نغمة البساطة الاستسلامية يبدو أنها تعكس فكرة بريخت عن الطريق الصحيح لمخاطبة العمال.

تدين هذه النغمة، مع ذلك، بشىء ما إلى اللغة البسيطة (لترجمة ARTHUR WALEY لمسرحيات النوة) اليابانية وهى واحدة من أحد الأعمال التى كونت أساسا لمسرحية بريخت (الذى قال نعم). فى المسرحية الأصلية تجد تانيكو[١]، وهو صبى يابانى يصعد إلى جبل فى بعثة شعائرية، يصاب بالمرض ويؤخذ إلى الوادى بمعونة بعض حجاج يؤمنون بالخرافات (فى الجزء الثانى من المسرحية التى ذكرها ويلى فقط فى الهامش، يستعيد الولد صحته، بمعجزة من خلال صلاة الحجاج والحالة النفسية للشخصيات ليست عنيفة كما توحى المسرحية لو أخذت على حدة) فهى تقول شيئا حول معارضة بريخت للفردية، فى هذا الوقت الذى أخذ فيه الموضوع باهتمام ضئيل باعتباره الأساس لمسرحية تشير إلى الحاجة إلى التضحية الذاتية فى سبيل قضية عامة. لكن أطفال المدارس مع ذلك الذين طلب منهم أن يمثلوا المسرحية، احتجوا على الاستسلام القدرى الذى أظهره الصبى، ونتيجة لذلك كتب بريخت مقطوعة مصاحبة بعنوان (الذى قال لا)، والتى يظن فيها أحيانا أنها نقيض مفارق للمسرحية الأولى الواقع أن بريخت قد غير فى الظروف بالمسرحية الثانية بدرجة كبيرة، حتى لا يبدو أن هناك تناقضات فارقة فى المسرحية الأولى. كان الصبى يود، إذا هو رفض أن

يتركوه ليموت، أن يعوق مجموعة تحمل دواء يحتاج إليه الناس بشدة فى مدينة وراء الجبل. فى المسرحية الثانية لا توجد مثل هذه العجلة، وإن رفض الولد أن يموت، إنما هو شىء ليس فيه ما يؤدى إلى أى مشاكل.

عموما، فإن بريخت لا يبذل مثل هذا الجهد الذى بذله ييتس، لكى يكتب مسرحية بروح مسرحيات النوة، بموسيقى تنويمية وإيماءة أولية ورقص وطقوس ومعظم العناصر المهمة. وباستثناء اللغة التى أخذها من مسرحيات النوة، فهناك نظرة ثاقبة فى قيمة الأقنعة والإشارة إلى المشاهد بأبسط الرموز.

المسرحيات ذات الديكور الشرقى، الذى كتب فيه بريخت العديد من المسرحيات الأخرى، كانت ممثلة فى عمل دعائى آخر هو مسرحية "الاستثناء والقاعدة" التى كتبت بأبسط الكلمات. مثل كل "المقطوعات التعليمية الأخرى " فإن قيمتها مفتوحة للنقاش، لأن الأوضاع التى تظهرها بعيدة جدا عن تلك التى اعتاد جمهور بريخت المتمكن على الاهتمام بها لكنها تحتوى على سخرية سوداء يمكن أن تكون مؤثرة جدا. فالحبكة شديدة البساطة حتى إن الحوار يتم غزله طويلا جدا لكى يصنع مسرحية. فرجل الأعمال يأخذ معه حمالا صينيا ليحمل متاعه عبر الصحراء كى يكتشف بئر زيت. فى الطريق عندما يتناقص الماء يقدم الحمال قارورته من الماء لرجل الأعمال، الذى يسىء فهم غرضه متخيلا أنه سوف يضربه بحجر فى رأسه، فيطلق النار على الحمال ويرديه قتيلا. وفى المحاكمة فيما بعد يأخذ رجل الأعمال براءة على أساس أن الحمال يملك كل الأسباب التى تجعله يكره رجل الأعمال، ومن أجل هذا كان معقولا أن يتوقع أن الحمال على وشك أن يقتله، كان يجب على رجل الأعمال أن يطلق الرصاص علىّ. هكذا تنتهى المحكمة فيما يعتقد بأنه دفاع عن النفس. الدرس الأخلاقى يستخلصه واحد من الشخصيات الذى يقول قرب النهاية:

فى النظام الذى أقاموه تصبح التصرفات الإنسانية شيئا استثنائيا.

فأى شخص يتصرف بإنسانية لابد أن ينال ما يستحق من جزاء.

هذا درس مصطنع قليلا كعبرة أخلاقية، بسبب أن الحمال لم يقدم الماء بدافع الإنسانية، بل بدافع الخوف مما يحدث له إذا ظل حيا، بينما رجل الأعمال نصف ميت من العطش. أساسا، وإن كانت الفكرة قد وضحت، أنه فى الظروف التى لا نتوقع فيها الإنسانية، وهذا واضح، فإن حماقة الحمال فى أنه لم يقتل رجل الأعمال عندما وجد الفرصة سانحة. هنا "الإغراب" يؤدى دوره جيدا، عندما نرى كم كان غريبا سلوك الحمال فى أنه لم يقتل رئيسه، فإن الحاجة إلى فعل ذلك تم إثباتها.

ويبقى هناك السؤال، إلى أى مدى تلائم هذه الموعظة ظروف ألمانيا فى أوائل الثلاثينات. فالعلاقة غير المعقدة بين السيد والحمال ألم تكن هى علاقة الكارتيلات، ولا التأمينات، ولا اتحادات التجار، كما فى أيام بريخت، لأنه مع أن موقف رجال الأعمال يمكن تسميته علاقة "أبوية " فإنه لم يكن ديكتاتوريا، فقد ازدهرت الصناعة حتى حدث انهيار بورصة وول ستريت وتحسنت مستويات معيشة العمال تحسنا كبيرا[٢] . إن عملية غرس مطلب يدعو إلى تقديم حل عنيف للمشاكل الاقتصادية دون الإشارة إلى الكيفية التى يمكن بها حل ذلك فيما بعد يعتبر من الناحية السياسية غير مفيد. فالنقد الصحيح لمسرحية بريخت هو أنها لا تحتوى على أى فكرة سوى الحاجة إلى العنف فى عالم عنيف (ما لم تقرأ بدون السخرية السوداء عن استسلام الحمال)، وإن ذلك فى لحظة معينة من التاريخ كان كل فعل عنيف ينجح فى إحداث الذعر ينتصر فيه النازيون.

وتأتى مسرحية (الإجراءات المتخذة) استلهاما من فكرة مشابهة. كتبت فى الوقت الذى كان فيه ستالين يقدم سياسته الجديدة بأن كل من ليس شيوعيا فهو فاشى، كان يقسم اليسار الألمانى فى معارضته للنازية. فلو أمكن قيام تحالف بين الديمقراطيين الاشتراكيين المعتدلين نسبيا وبين الشيوعيين فى أوائل الثلاثينيات، لما تمكن النازيون من تحقيق "انتصارهم غير الدموى"، فهم لم يحصلوا أبدا على أى أغلبية من الأصوات

فى أى انتخابات حرة. فمسرحية بريخت ربما كتبت لكى تساند ستالين فى معارضته لكل أشكال التدرج فى الوصول إلى السلطة. فموضوعها هو الحاجة لقبول اختيارى بالنظام الحزبى، وهى تقع فى الصين، حيث إن جيريهارد إيسلر، أخا هانز الذى كتب الموسيقى المصاحبة قد تم إرساله سنة ١٩٢٩ للقضاء على أى معارضة للجنة التنفيذية للحزب الشيوعى الروسى. روث فيشر الذى يقدم لنا التفاصيل[٣] يصف المسرحية بأنها موعظة من أجل القضاء على المعارضة الحزبية. ويرى فى المحاكمة الموجودة فى "العرض" نبوءة بالمحاكمات" الاستعراضية " التى كان ستالين يوشك على إقامتها فى سنة ١٩٣٦ وما بعدها سواء كان ذلك دقيقا أم لا، فقد كانت مقبولة على مستوى واسع حتى من جانب النقاد الذين لا يتعاطفون مع ماركسية بريخت، باعتبارها تعرض وضعا بطريقة مؤثرة جدا . هكذا يكتب مارتن إسلين " قبل سنوات عديدة قبل أن يوافق بوخارين على إعدامه أمام قضاته، أعطى بريخت هذا الفصل الخاص بالتضحية الذاتية لصالح الحزب تعبيره التراجيدي العظيم. بفطنته كشاعر وضع يده على المشكلة الحقيقية للنظام الشيوعى بكل مضامينه البعيدة المنال .حتى يومنا هذا فإن مسرحيته " الإجراءات المتخذة " تبقى هى المأساة الكبرى الوحيدة حول المحنة الأخلاقية للشيوعية السوفيتية"[٤] هذه وجهة النظر التى عبر عنها وولتر سوكيل، الذى يتكلم عن المسرحية باعتبارها (التراجيديا الكلاسيكية الوحيدة للشيوعية فى الأدب العالمى[٥]"، و حتى بيتر ديميتش، الذى يختلف كلية مع هذا التقدير، لا يزال يشعر أنه من الضرورى أن نسلم بهذه النقطة التى تقول ذلك بسبب "الإيجاز المثير للإعجاب والحرفية المنضبطة" وأنها "ربما تكون أعظم المقطوعات التعليمية إتقانا وأكثرها إثارة للارتباك "[٦].

هذه العبارات توحى بقيمة أدبية أعظم مما فى المسرحية؛ لأن حجتها لم تتأسس على قاعدة أفضل مما فى مسرحية "أغنية بادن بادن "، ولأن النهاية فى كل منهما غير مقنعة بنفس الدرجة. الموقف يقوم على مجموعة من أربعة من المهيجين الشيوعيين تعبر

الحدود إلى الصين افتراضا فى العشرينيات، ويحاولون نشر المعرفة عن الماركسية استعدادا للقيام بثورة ٠أحد الأربعة تأخذه الشفقة بالعمال، وبدلا من الالتزام بسياسة تعتمد على سخط العمال لفترة طويلة، فإنه يحاول تحسين أحوالهم مؤقتا أو يقف من أجل العدالة هنا وهناك، أو يدين الأنانية، أو بطريقة ما يفضل التصحيح المباشر للخطأ على التخطيط الطويل المدى الذى سوف يزيل كل الأخطاء. نتيجة لذلك فإنه يعرض المهيجين الآخرين للخطر فى كل مناسبة، حتى يصبح بدرجة كبيرة جدا معرضا للخطر؛ لذلك فالاتجاه العام للجدال قد أخذ طريقه . هكذا كتب مستر إيسلن عن المهيج صاحب القلب الحنون: بدلا من استغلال الصعوبات التى تواجه العمال الذين يجرون قوارب الأرز فى النهر، فإنه وجد طريقا لتخفيف محنتهم وبهذا أخر موعد ثورتهم[٧]. ونظرة مدققة إلى المسرحية تبين أن هذا يسىء عرض الحقائق ؛ فإن غرض المهيجين كان على أى حال هو أن يخفف من محنة الحمالين. فعند رؤيته لمجموعة منهم تقف على طريق مزدوج منزلق وهم يسحبون سفينة بحبل، أمروا المهيج الأصغر أن يقترب من الحمالين، وأن يقول لهم إنه قد رأى أحذية فيها نعال خشبية تحمى أقدامهم وهو يحثهم على طلب هذه الأحذية طلبا جماعيا، رغم أن المحرضين يحذرونه بألا يقع ضحية الشفقة٠فالمهيج الشاب يقوم بتنفيذ أوامره بدقة ويقوم الحمالون بطلب جماعي، لكن النتيجة الوحيدة أن المراقب يقوم بجلدهم، مما يجعل المهيج الشاب بدافع الشفقة، يضع أحجارا على كل ممر مزدوج ليساعد الحمالين فى كل مرة يسقطون فيها. وأخيرا فإنه هو الذى يصاب بالإرهاق، لكن الحمالين يضحكون عليه فقط ويقوم المراقب بالقبض عليه.

باختصار، يتم اتباع أوامر المهيجين الآخرين، ما عدا ذلك فإن الشاب، يعمل بدافع الشفقة. وهذا يحتاج إلى مزيد من التأكيد؛ لأن المناقشة التى تجرى على المسرح عقب ذلك المشهد القصير يتم فيها تجاهل هذه الفكرة. والكورس الذى يراقب الحراس الذى تمت إعادة تمثيل المشهد من أجله يطرح سؤالا إذا كان من الصواب أن نساعد

الضعفاء، وأن نتلقى الإجابة بأن الشاب لم يساعد الضعفاء، رغم أنه منع المهيجين من نشر دعايتهم إلى مسافة أبعد فى تلك النواحى. والدرس الأخلاقى المبنى على سوء التمثيل هذا هو أن الشاب فصل بين المشاعر والعقل.

ربما يتم الاحتجاج بأن فصل المشاعر عن العقل هو على وجه الدقة ماكان يتطلبه المهيجون عندما استبعدوا الشفقة من اعتباراتهم. لكن باستثناء ذلك، يبقى السؤال عما إذا كان مشهد بريخت التمثيلى يحمل المعنى الذى أعطى له فى المناقشات التى أعقبت ذلك. فقد وضحت أن سياسة المهيجين ليست فعالة؛ فقد ضحك الحمالون على المهيج عندما حثهم مرة ثانية على أن يقدموا مطالب جماعية، وهم إما ساخرون أو خائفون من الكرباج أن يكون هو الإجابة على منهجه النظرى . فى هذه الظروف، إظهار بعض الشفقة نحوهم قد يكسب ثقتهم . ثانيا فإن وضع الأحجار قد يبدو للحمالين طريقا أقل نفعا فى مساعدتهم، ولكن التشجيع على طلب أحذية أفضل، قد يبدو بالمثل شيئا نابعا من الإحساس بالشفقة.

هذه الاحتجاجات لم يتم التأمل فيها فى المسرحية قط، فالمناقشة تتم بطريقة عابرة وبعيدة، ولم تأخذ فى الاعتبار السبب الذى من أجله يقوم المهيجون بدورهم الذى يضعهم فى منطقة الخطر . لم يكن ذلك بعد كل هذا؛ لأن زميلهم الأصغر أظهر شفقة فربما قد لفت إليه الأنظار لأنه حثهم على مطالب جماعية، أو لأنه ساعد أفرادا من الحمالين، والمهم هو أمر يحسب أنه بينما كانت تتم متابعتهم من جهة المراقب فقد تصادف لقاؤه بالمهيجين الآخرين الذين كانت تتم مراقبتهم فى نفس الوقت معه . وهذه الحادثة فى هروبه وضعت حياتهم فى خطر أكثر من أى سياسة تخص الحمالين كل خطئه (لو كان هذا خطأ)، يوجد فى أنه جعل نفسه معروفا كرجل يعمل لصالح الحمالين، وهذا ما قد يصادفه فى أى حادثة إذا قدر له أن يعمل على الإطلاق ·إن تفسير بريخت الذى يتكشف خلال المسرحية لا يكشف عن عقل مفتوح : فقد قرر أن يبنى مشهدا، وأن يخبر جمهوره بأن هذا المشهد يبرهن على صحة الفكرة التى يريد أن يعرضها.

التصوير النهائى يشبه ذلك. حقيقة، إن المهيج الشاب يسلك فى هذه المرة سلوكا غير دفاعى يطلب منه الآخرون أن يحرض العمال العاطلين على أن ينضموا إلى "جبهة الثورة "باسم الحزب كله يرفض المهيج الشاب هذا. ويفضل العمل بمفرده وأن يعمل "العمل الإنسانى فقط» كما يوضح هو ذلك، تبعا لذلك ينزع القناع من على وجهه، ويعلن أنه هو وأصدقاؤه جاءوا من موسكو لمساعدة الصينين، فهو يدعو فعلا لثورة، ولا يحقق نجاحا، لأن الصينيين يكتفون بمجرد النظر إلى المهيجين على أنهم مجرد أجانب. ويرفضون أى علاقة معهم . وحيث إن الشاب يستمر فى الصراخ، فإن المهيجين الآخرين يضربونه على رأسه ويهربون معه . لقد كان بالطبع شديد الاندفاع، فى تصوره أنه يستطيع أن يبتدئ ثورة بالصراخ بأنه من موسكو، وأن يظن نفسه محظوظا فى الهروب بضربة واحدة على رأسه. ولكن الأقل وضوحا هل هو يستحق الإعدام رميا بالرصاص الذى قرره الآخرون فى الحكم عليه.

لقد أصبح الوضع عند هذه النقطة أن الاضطرابات انتشرت فى المدينة، والعمال غير المسلحين يتجولون فى الشوارع، والمتابعون له، بافتراض أنهم بوليس، يتعقبون المهيجين على بعد عشر دقائق منه، وهم الذين يجب عليهم أن يقرروا بدافع اللحظة ماذا يفعلون بالرفيق الأصغر، بعد أن يستعيد وعيه، أفكارهم متسرعة بما يمكن أن نتوقعه منهم فى مثل هذه الظروف، ولكن هذه ليست وجهة النظر التى أخذها "المراقب". ففى المقام الأول يفكر المهيجون فى تهريب الرفيق الأصغر عبر الحدود، وهم يرفضون هذا المسار؛ لأن "الجماهير محتشدة فى الشوارع"، ولا بد أن يدخلوهم فى قاعات اجتماعات لكى يسمعوا منهم دروس الماركسية . ما سر العجلة فى هذا العمل الذى يعرضهم للخطر بحيث لا يمكن إنقاذ أى واحد من المهيجين، أو لماذا سمح للمهيج الأصغر بأن يحاول عبور الحدود على مسئوليته ؟ لا أحد يشرح لنا. ويأخذ المهيجون فى دراسة الأمر إلى مدى أبعد، وهل يمكن إخفاء الرفيق الأصغر. والأصح أنهم طرحوا السؤال

التقريرى، ما الذى سوف يحدث لو أنهم أخفوه، وتم اكتشافه؟ هذا ما يجيب عنه واحد منهم بالقول إنه قد لا يكتشف، وحتى لو تم اكتشافه قد لا يتم إعدامه. أخيرا، يضيف المهيجون أن القوارب المسلحة والقطارات المدرعة تراقبهم فى كل مكان وسوف تهاجمنا "لو رأوا أحدنا هناك" إن المراقب وهو لهذا القسم يقول حيثما يكشف الشيوعيون عن أنفسهم، فالناس ينتفضون ضد الطبقات الحاكمة (وهو رأينا الآن أنه غير حقيقي) ومن أجل هذا فإن الشيوعيين لا يجب العثور عليهم. ما علاقة كل هذا بإخفاء الرفيق الأصغر حتى لا يمكن العثور عليه أو توصيله سالما، عبر الحدود؟! وهذه بعض نقاط الغموض الأخرى فى هذه القصة. آخر كل هذا فإن المهيجين عليهم أن يقنعوا الرفيق الأصغر ليس فقط أن يقبل الرمى بالرصاص دون اعتراض، ولكن يقبل أن يلقى جسده فى حفرة كبيرة حتى يختفى نهائيا.

يوافق هو على ذلك أيضا، ولكنه غير قادر على اتخاذ القرار بإطلاق النار على نفسه.

المهيجون الثلاثة: نحن نسألك .." هل ستقوم بهذا العمل بنفسك؟"

الرفيق الصغير: ساعدونى

المهيجون الثلاثة: ضع رأسك على أذرعنا. أغلق عينيك.

الرفيق الصغير: (غير مرئى).

قال - من أجل الشيوعية، ومجاراة لتقدم جماهير البروليتاريا فى كل البلاد أقول نعم لتثوير العالم.

المهيجون الثلاثة: حينئذ أطلقنا عليه النار.

وبموافقة الشخصية الرئيسية المعنية (وهى أشبه بموافقة كليست بروسيان برنس فردريك فون هامبورج) على إعدامه، القضية انتهت ضده.

إنها ليست فى الحقيقة قضية على الإطلاق، فالرفيق الصغير لم يقدم على أنه مذنب عن الأخطاء التى اتهم بها، وإن الأسباب الداعية لإطلاق النار عليه لا تكاد تكون مقنعة بالنسبة للمراقب رغم أن الفكرة رسخت فإنهم يقولون للمهيجين "لستم أنتم الذين نطقتم بالحكم عليه بل الواقع"، ورغم أنه لم يناقش أبدا هذه المسألة فربما يعتقد المراقب أن هذا صحيح. إن المهيجين لم يفعلوا شيئا أكثر من أنهم تركوا أنفسهم تبعا لأوضاعهم الواقعية. من ناحية أخرى فإن النهاية كلها تتهاوى إلى الأرض عند أول اعتراض يصدر من متفرج مهتم، وبالنسبة لنهاية مقززة هكذا للمشاعر الإنسانية وملطخة فى السطور الأخيرة، فإن هذا يدهشنا أكثر من حقيقة أنهم قد توصلوا لنهاية على الإطلاق.

ما كان إيرنست فوللر يقنع نفسه بكتابة مثل هذا العمل. فكيف تمكن بريخت من أن يفعل ذلك؟ من الصعب أن نظن أنه قد جلس يكتب وفى رأسه نهاية محددة سلفا، مجرد اختراع بعض اللوحات الفجة لكى يجعلها تبدو مقبولة، مع ذلك فإنه لم يبد أنه كان مدفوعا خطوة بخطوة عن طريق منطقه فى التفكير السياسى، وهو منطق يخلو من الرحمة ؛ إلى الحد الذى يرى فيه أن قتل الرفيق المنحرف هو الخط الذى يمكن الدفاع عنه . وهو منطق ربما كان يتلاعب بالسياسة ويعرض على الورق، من أجل المسرح، نهايات هو لم يتوقع أن يراها متحققة فى الواقع فى بعض الحالات قد يجد الإنسان ما يغريه أن يكتب "الإجراءات المتخذة " كقطعة مضادة للدعاية الشيوعية، مشيرا إلى عبثية الوضع المعادى تماما للفردية، وهذه فكرة لا يجب إبعادها . الحجة الواهية يمكن ربطها مباشرة بوقاحة بريخت الصريحة التى يمكن أن تدفعه إلى مواقف متطرفة يتمسك بها ربما على سبيل التجربة والخطأ.

فكرة أن "الإجراءات المتخذة" يمكن أن تكون معارضة ساخرة فهذا شيء ممتع، إذا كانت فقط لأنها تردد أصداء ملاحظات بريخت حول مسرحية "أوبرا الثلاث بنسات" "وماهاجونى". يبدو أنه كان هناك دافع قهرى فى داخله أن يكتب هكذا متوائما حتى

أن الخط بين الاستسلام والمعارضة والمحاكاة الساخرة والتعريف ومسايرة تيار الأمور والإشارة إلى ما هو خطأ مع التيار أصبح من الصعب أن يرسمه . والأصح أنه كما أن الفرق بين ماركس وهيجل هو فى بعض النواحى من الصعب تمييزه، حيث إن الواحد هو انعكاس للآخر، هكذا موقف بريخت حتى فى الأعمال الدعائية يمكن أن يبدو غامضا. كما قال بريخت موافقا هيجل (إنه ينكر أن واحدا يساوى واحدا ليس فقط لأن كل شىء موجود يتحول باستمرار إلى شىء، يسمى آخر، نقيضه بل لأنه من الناحية العامة إن الشىء لا يمكن أن يعرف بذاته)[٨]. وكثير من المسرحيات توشك أن تنقلب باستمرار إلى نقيضها.

وهذا واضح بجلاء أكثر من قبل فى مسرحية، يسميها مستر إسلين واحدة من روائع بريخت، واحدة من "أعظم وأكثر أعماله تميزا" [٩] مثل كل مسرحياته العظيمة، يقول مستر إسلين عن "القديسة جان فتاة الحظيرة " إنها تتحرك على عدة مستويات. فى واحد من هذه المستويات هى معارضة مدمرة للدراما الكلاسيكية الألمانية، وفوق كل هذا لواحدة من أسخف المسرحيات فى التراث الكلاسيكى الألمانية"، وهى "عذراء أورليانز " لشيلر، ومسرحية "فاوست" لجوته : الذين يعلبون اللحوم فى حظيرة شيكاغو يتكلمون بالشعر الحر الرنان لأبطال شيلر الرومانتيكيين فى فقرة من الشعر مقتبسة هنا ..... إنها أيضا محاولة، والأصح أنها ساذجة، إنك تنظر خلف مشاهد المنشآت الكبرى وعمليات التبادل التجارى. وثالثا فإن القديسة "جان فتاة الحظيرة " تعود إلى مسألة الغايات والوسائل، فالرأسمالى بير بونت موللر يعرضه بريخت بنوع من الإعجاب لا يكاد يخفيه، لهذا المليونير عديم الرحمة كما فعل برنارد شو . فالحقيقة أن "جان فتاة الحظيرة" تجمع بعض ملامح من مسرحيتى برنارد شو"القديسة جان" و"ماجور بربارة".[١٠]

هذه أسباب واهية، لا يوجد أى قيمة عظيمة فى المعارضة الساخرة لمسرحية سخيفة مثل مسرحية "عذراء أورليانز" (رغم أنها كانت لا تزال تمثل فى مسارح كبرى

وفى التليفزيون فى Bundesrepuplic سنة ١٩٧١)، وفى أى الحالات، هناك مشهد واحد فقط أو مشهدان تتم فيهم المعارضة بهذه المسرحية، وبمسرحية جوته. القول بأن هذه تمثل حركة على أحد مستويات عدة، هو تضخيم لأهميتها؛ التنازل على أن محاولة تصوير المتاجر الكبرى هى محاولة "سانجة"، وأن المسرحية تظهر بصورة غير متوقعة تعاطف بريخت مع موللر الرأسمالى (الاسم مشتق من بيربونت مورجا) يضعف القضية التى قدمت فى الأصل. بالنسبة لرائعة مسرحية فهذا لا يقدم كثيرا، ولا يوجد هناك حساب آخر فى كتاب إسلين حول القيمة الدرامية لهذه المسرحية.

أما بالنسبة للتيمة المسرحية فإن إسلين يصفها بطريقة مقنعة، على اعتبار أنها قصة تحول مترددة من الهدوء الدينى إلى النشاط السياسى: الرعب من عنف الحرب الذى دفع بريخت إلى اليأس، تحول إلى قبول إرادى للعنف كجزء من أعمال الضرورة. فتاة جيش الخلاص الصغيرة فى مسرحية "جان فتاة الحظيرة"، تدفع إلى اليأس نتيجة للمعاناة الإنسانية أمامها فتحاول أن تخفف المعاناة عن طريق الشفقة. ولكن فى ساعة موتها فإنها تصل إلى نتيجة أن:

العنف وحده هو الذى ينفع، حيث يسود العنف ويتحكم

والرجال فقط يمكنهم المساعدة حيث يوجد الرجال

ينتهى مستر إسلين إلى أنه "من السهل " أن نرى كيف أن هذه النسخة الشعرية الرصينة للمذهب الماركسى تجاوبت مع الاحتياجات اللاشعورية لشاب عميق الإحساس تمزق عالمه بمشهد المعاناة الإنسانية الفظيعة [١١]. ذلك شىء لا يخالف الحقيقة، وإن كان بعض الجمود قد يظهر نفسه أيضا، وإن كلمة "شاعرية" ربما استخدمت بحرية مفرطة : إن ما تقوله جان هنا ليس بعيدا عن الماركسية الأرثوذكسية.

إن تصوير المعاناة فى مسرحية القديسة "جان فتاة الحظيرة " فيه شذوذ لدرجة التهكم على الذات، أكثر من التحرك بسهولة أو فى ارتباط بأى رسالة سياسية.

فى عرض حالة الطبقة العاملة فى شيكاغو، يستفيد بريخت أساسا من حدوتة قرأها فى رواية أبتون سينكلير Upton Sinclair "الغابة "، حيث يقع أحد عمال اللحم المعلب فى وعاء يغلى ويعلب مع بقية اللحم. والقصة رغم أنها أخذت من الحياة الواقعية فإن بها شيئا شاذا، يضيف إليه بريخت نغمة من الفكاهة السوداء. اسم العامل ينكشف أنه لوكيرنيدل وهى نسخة ألمانية مرحة ذات اسم إنجليزى " أصيل " Luckerniddle مثلما (Slossenboschen) أن يكون لو أن الظروف تغيرت أو انقلبت . يظهر بريخت إذن كيف أن أحد الموظفين الذى يشتهى الكاب والأفرول الخاص بلوكير نيدل يسمح له بالحصول عليهما فقط بشرط أن يجلس بجانب الأخت لوكيرنيدل، وهو يرتديهما بينما هى تتناول غداءها ويخبرها كيف تأتى له أن يحصل عليهما. فى ظل قوة التحريم الرأسمالى، يوافق الرجل على أن يفعل هذا. الأخت لوكير نيدل من جانبها، وإن كان لديها شك فطن فى السبب الذى أدى إلى اختفاء زوجها، توافق على عدم إحداث ضجة مقابل الحصول على عشرين وجبة مجانا من كانتين المصنع. عندما تعلم كيف اختفى، وتقدر نتيجة لذلك أنها ربما تبدأ فى أن تأكله فى أى لحظة، تمرض تماما ، لكنها تعدهم بأن تعود من أجل الوجبات الباقية فى اليوم التالى.

هناك حدوتة مشابهة فيها شخصية تسمى جلومب، حدث أن قطعت أصابعه فى ماكينة بسبب السرعة الشديدة التى يفرض عليه أن يعمل بها، ينسى كل شىء خاص باحتجاجه فى اللحظة التى يقدمون له فيها وظيفة رئيس عمال : من هذا الموقع الجديد يقوم فعلا بتشجيع جوهانا على أن تعمل هى على الماكينة نفسها الخطيرة. ولكن الفكرة فى هذا أو فى مشهد لوكيرنيدل ليس من أجل تصوير " البروليتاريا الخسيسة " Lumpenproletariat هذا الجزء الأنانى من الطبقة العاملة الذى يجعل تطبيق الماركسية صعبا طبقا للنظرية . المشاهد هناك كما تقول جوهانا ليست لإظهار سوءات الفقراء ولكن لإظهار فقرهم . ولأن الفقراء يعتمدون اعتمادا كليا على الرأسمالى من أجل الوظيفة وهذا يجعل من الممكن تحقيرهم.

هذه الرؤية الاقتصادية الآلية، الخالصة للطبيعة البشرية، يبدو أنها لا تكاد تكون مقصودة بدرجة جادة هنا، المقصد هو الذى يصعب الوصول إليه، لأن جوهانا تعبر عن هذه الفكرة فى لغة متضخمة . فى السطرين الأخيرين رنين على درجة عالية تكفى لتجعل الإنسان يشك ثانية أين توجد السخرية الحقيقية :

إنه ليس رداءة الفقراء

التى تعرضها أنت على هنا،

ولكن فقرهم.

إذا عرضت على سوءات

الفقراء، فسوف أريك معاناة الفقراء الأشرار .

ومن الانحطاط، أن تنشر شائعات، ترفضها وجوهم المحطمة .

هذا الشرح يمحو كل أثر للإنسانية المكنة من حياة العمال:فإذا كان الفقر يمكن فعلا أن يضطرهم للعمل بهذه الطريقة الخالية من الرحمة ،على أنهم آلات، لا يكادون يستحقون أى اعتبار، لكن الشكل يستحق كثيرا من الاهتمام مثل المضمون. "الانحطاط، أنت تنشر شائعات"، ازدهارها يذكرنا بشيلر أكثر من بريخت، مع ذلك فإن بريخت لا يبدو ساخرا فى استخدامه العبارة فى وصف جوهانا التى تبدو عند هذه النقطة أنها تغيرت إلى وجهة نظر "صحيحة". وكما سبق فإن السخرية غير واضحة.

مشاهد حياة المصنع حينئذ يمكن أن تكون معارضة تهكمية للطريقة التى ينظر بها الشيوعى للطبقة العاملة وفسادها بواسطة الرأسمالية، وإن كان انحياز بريخت عموما يجعل ذلك يبدو غير محتمل بصورة بالغة، فهو أقل احتمالا أن يكون ساخرا هنا أكثر من أن يسلك مثل أزدك فى "دائرة الطباشير القوقازية" فيدخل فى الموقف مهما حدث بحماس حربائى بما يعطيه مظهرا مثيرا للضحك. فبريخت يبدو غامضا

فى تصويره لحياة المصنع، كما لو كان يكشف أعماقا من الظلم لم يسمع بها أحد وفى نفس الوقت يضحك عليها. وبالمثل تصويره لعمليات موللر الرأسمالى، هى إما كما يقول إسلين، صورة ساذجة جدا، أو أنها كاريكاتير من وجهة نظر شيوعية فجة (Crude).

كون بريخت قد أعجب بموللر، هذا أمر يمكن أن نفهمه بمعنى معين؛ فموللر فى الحقيقة لا يشبه الرأسمالى فى شيء كثير، كالرسم الكاريكاتيرى فى الجريدة السوفيتية الساخرة، المسماة Krokodil؛ لم يتم تقديمه بطريقة خبيثة: رغم أن الكاريكاتير فظ، فإنه لم يرسم بحقد أو بازدراء مثل الرسوم الكارتونية لليهود فى جريدة Der Sturmer فهو يتمتع على الأصح بمساحة متسعة والفكاهة الماكرة، بل بحماس صبيانى، وكذلك دوافع جنسية قوية. آثار باقية من جاليليو وأزدك واضحة: فهو يخرج من نفس القالب العقلانى. أكثر سماته المميزة غير العادية رغم جمعه لموقفين متطرفين، يضفى عليه عموما مظهر النفاق، فمن ناحية فإنه مقزز إلى درجة خيالية عندما يصل إلى مسألة قتل الحيوانات، رغم أن حياته كلها تعتمد عليها، ومن ناحية أخرى فهو لا يشعر بالرحمة عندما يصل الأمر إلى سحق المعارضة الإنسانية لخططه . وبنفس الطريقة رغم أن كل شيء يلمسه يتحول إلى نقود فإنه يعيش فى الخفاء عيشة الناسك التى ليس لديه حاجة لها، فبقدر ما تهتم المسرحية به بدرجة أكبر من جوهانا، فإن اهتمامها بهذا الانشطار القطبى الذى تضاءل إلى أبسط العبارات، والنهاية التى تعرض السطور الأشهر من مسرحية "فاوست " لجوته تقدم لنا العبرة الأخلاقية.

أيها الإنسان هناك روحان يسكنان فى صدرك. لا تحاول أن تنتقى واحدا فقط ؛ لأنه يجب عليك أن تملكهما. ستكون دائما فى صراع مع نفسك، ستبقى الواحد المنقسم دائما، حافظ على الأعلى، حافظ على الأدنى، حافظ على العامى، حافظ على المستقيم، احفظهما معا.

يمكن أن يقال جيدا إن هذا أيضا مقصود به السخرية؛ لأنه يقدم المنهج الأحمق لموللر، وهو يدور حول الانقسامات الديالكتيكية للمجتمع الرأسمالي، حيث في النهاية في المجتمع اللاطبقي لن تكون هناك حاجة للانقسام، أو أن بريخت يمكن أن يكون لديه ضرورة لاستمرار الحركة الديالكتيكية في العقل.

في الفقرات الأخيرة، في ساعة احتضار جوهانا ؛ وهي مقتنعة أن رسالتها الدينية قد أسيء فهمها، تصبح الفكرة الخاصة بشخصية موللر المستقطبة واضحة. إنه يعكس، في الحقيقة، بعض الأشياء الكامنة في مسرحيات بريخت من الأيام الأولى فصاعدا، الجمع بين الإنسانية العاطفية والنشاط الوحشي مثل المهيج الصغير في مسرحية "الإجراءات المتخذة" الذي يندفع بفعل مشاعر الزمالة القوية المتطرفة، بينما المهيجون الآخرون يطالبونه بالالتزام الجامد بالعقيدة، كذلك موللر (صورة مبكرة لشخصية بونتيلا). فهو عاطفي نحو الحيوانات ولكن عديم الرحمة مع البشر.

إن التشويش في المسرحية ينبع من حقيقة أن انقسام موللر هو نفس الانقسام الذي تعيشه جوهانا، فهي من جانبها، تبدأ دون الإحساس بشيء إلا العطف على العمال، وهو عطف مقدم بصورة تبدو في حماقة عطف موللر على الثيران. وبمرور الزمن، تتعلم جوهانا أن العطف ليس له مكان، وتنتهي بخطبتها الشنيعة التي تطالب أي واحد يعمل بالوعظ الديني، أن يحطم رأسه على الرصيف حتى يموت . لكن بهذه الطريقة تتعلم هي فقط حقيقة ما يقوله موللر، إن أي عمل يعمله الإنسان لا بد أن يصيب شخصا آخر بالأذى، " في أدائك للعمل، وأسفاه فإنك لابد أن تجرح " القضية أن الشيوعية كما تعتنقها هي، سوف تتورط في نفس التناقضات مثل الرأسمالي، فالاختلاف الوحيد هو أنها تأمل، من خلال نوع العنف الذي تمارسه، أن تضع نهاية للانقسامات.

هناك تناقض آخر يظهر في مسرحية ثالثة. كتبت في تلك السنوات اسمها "الأم" المبنية على رواية معروفة عالميا جوركي، في الشكل فقط، هناك تغيير ملحوظ: لا توجد

دعوى هنا بالمعنى النظرى أو المعنى المنطقى، على العكس من مسرحية "القديسة جان فتاة الحظيرة" و"الإجراءات المتخذة " فالمسرحية لا تشرع فى إقناع، ولا الأحداث المصورة فيها تقود من شيء إلى شيء، ما عدا فى مناسبة أو مناسبتين وبأبسط معنى كرونولوجى . بدلا من ذلك فإن الدرس الذى يمكن استخلاصه تم عرضه فى تسلسل موجه إلى الشخص المتحول فعلا. بلاجيا فيلاسوفا، الأم التى رأيناها أول مرة فى فقرها وجهلها، ثم فى دور المرأة التى اقتنعت بصحة القضية الشيوعية. فهى تقوم بتوزيع منشورات، تشارك فى المظاهرات، تتجادل مع الذين يدعون إلى وقف الاضرابات ـ تعاير أفراد الطبقة المتوسطة المرتاحين، تنهض من سرير مرضها لكى تساعد الحزب فى ساعة الضرورة، ثم نراها أخيرا حاملة العلم الأحمر عاليا فى ثورة ١٩١٧، بالنسبة لغير المتحولين قد يبدو هذا وعدا بعمل تعليمى غبى، والصحيح أن بيلاسوفا كما يصورها بريخت هى نموذج الإنسان الثورى . سيكولوجيا، رسمت خطوط شخصيتها لكى تلائم غرضها: الإيمان الدينى الذى ألهم صورتها الأولى جزئيا عند جوركى قد تخلصت منه وأصبحت ثورية أرثوذكسية فى كل ناحية من نواحى شخصيتها. لم تعد تعرف التردد ولا تشك لحظة بمجرد أن تسمع الحجة الذى يقدمها الحزب، فكل فعل تقوم به هو فعل صحيح، ويحقق النجاح الملائم . لكن ربما لأن الشخصية لعبتها الممثلة الرئيسية هيلين فيجيل (التى تزوجها بريخت فى الوقت الذى كتبت فيه المسرحية)، وجزئيا أيضا لأنها تشارك كثيرا من شخصيات بريخت الرئيسية حيويتهم، فإن المسرحية قادرة على أن تعود للحياة رغم ذلك، فليس هناك شخصيات أخرى فيها تتمتع بعنفوانها: فالشخصية " البريختية " التى تظهر خلال: بعل، ماكهيث، أزدك، بونتيلا، الأم شجاعة، وهكذا نادرا ما تسمح للآخرين بالوقوف إلى جانبها، لكن أفضل المشاهد هى تلك التى يبرز فيها بريخت المزاح البلدى والمكر الذى تستعين به فيلاسوفا فى أداء عملها. إنه نفس المزاح والمكر الذى كان مقدرا له أن يظهر بعد ذلك فى أزدك. ويبدو بعيدا عن المصداقية أن المرأة التى تملكه يجب عليها أن تتبع خط الحزب بدقة كما فعلت فيلاسوفا، هنا من المؤكد، أن هناك قدرا

كبيرا يتحتم خصمه من جانب المتفرجين غير الشيوعيين، إذا كان لابد من تذوق المسرحية. فى بعض الأحيان فإن حديث الثوريين يبدو متزمتا ومنتفخا بالوعى - الذاتى، ومن الصعب أن تنتج بطريقة مقنعة مشهدا مثل ذلك الذى نرى فيه فيلاسوفا تتعلم عن طريق أحد المدربين المخدوعين . إصرارها على أن يكتب لها على السبورة حيث يمكن للمتفرج أن يرى- هذه الكلمات مثل (عامل) (حرب الطبقات) فيها لمسة من السذاجة الزائفة، كما يفعل سؤالها بأن تتعلم كيف تتهجى كلمة "الاستغلال". النقاد الذين وجدوا فى هذه المسرحية[١٢] تفضلا بالرعاية لم يكونوا مخطئين تماما .

وضد هذه الاتجاهات نجد المشاهد التى يتاح فيها لنزعة بريخت الساخرة أن تؤدى دورها، هناك المناسبة التى تتكلم فيها فيلاسوفا لابنها فى السجن، وبينما هى تلعب دور الأم التقية بالنسبة لتعليم حارس السجن، فإنها تنجح فى استخلاص معلومات خاصة باتصالات نافعة للحزب، أو المشهد المشابه الذى يستثمر فيه بريخت موهبته فى عرض إحدى القضايا بدرجة قوية حتى يمكن لنا رؤية عيوبها، تقف فيلاسوفا هنا فى طابور من النساء يجمعن الأوانى المعدنية لمساعدة "الجهد الحربى" . عند رؤيتها للمشاعر الوطنية غير المسببة لبقية النساء، تبدأ دعايتها البولشفية بهذه العبارات، فالغاية الساخرة تتضح للمرة الثانية.

امرأة . إنه حقيقة شيء عظيم أن نؤدى دورا جيدا فى الحرب!

بيلاجيا فيلاسوفا "لم أحضر سوى وعاء صغير لن يحصلوا على أكثر من خمس أو ست رصاصات من ذلك. وكم من هذه يمكن أن يؤدى الغرض ؟ اثنتان من ستة ربما، وإن واحدة من الاثنتين سوف تقتل أى شخص فى الخارج، إن غلايتك سوف تصنع عشرين رصاصة على الأقل، وهذه العلبة التى تحملها السيدة فى المقدمة، سوف تصنع قنبلة كاملة . القنبلة كما تعلمين تقتل من خمسة أو ستة رجال فى مرة واحدة (تعد الأوعية) ١،٢،٣،٤،٥،٦،٧، ... انتظرى، هذه السيدة معها اثنان ؛ وتلك معها ثمانية. نستطيع بهذا أن نبدأ جماعة هجومية (تضحك بهدوء) تقريبا لم أحضر كأسى.

قابلت اثنين من الجنود على الطريق هنا، ينبغى على أن أخبر البوليس، قال لى أحد الناس، نعم، أنت تذهبين – وتسلمين النحاس الذى معك، أيتها العاهرة العجوز، ثم إن الحرب سوف تستمر إلى الأبد . ماذا تقولين فى ذلك ؟ إنه شيء مرعب، أليس كذلك . أنت، قلت لك، أنت تريدين إطلاق النار. قلت أنا، إذا استطعت فقط أن أسلم هذا فإنه يمكنهم أن يغلقوا فمك القذر، أقول أنا لن أتعب نفسى من أجل لا شيء؛ هناك ما يكفى لرصاصتين على أى حال. بسبب ما تفكرين فيه سأتخلى أنا عن هذا الكأس لك؟ حتى يمكن للحرب أن تستمر، ذلك هو السبب .

تراكم هذه المشاعر بالإضافة إلى ذكاء فيجيل فى التمثيل، الذى يمكن أن يعبر بنجاح عن مشاعر التطرف النابعة من الفقر، والغضب العنيف، والمكر الريفى، استمتاع ساخر حتى بالمواقف اليائسة، وإدراك جريء وتقدير للشخصيات الإنسانية، أنقذ المسرحية من تزمت بعض المسرحيات الشيوعية. لكن الانطباع الذى تعطيه فيلاسوفا بريخت هو على الأصح انطباع شخصية استثنائية أكثر لا يمكن لممثلة أخرى أن تحاكيه: إنها نموذج بالمعنى الذى يعطى مثالا للأنشطة الصحيحة مثل توزيع المنشورات والمشاركة فى المظاهرات، ليس بالمعنى الذى يستطيع الآخرون أن يتبعوا طرقها الأصيلة مثل " الجندى الطيب "" شويك "، فى رواية جارو وسلاف هازيك التى كان سيعدها بريخت فيما بعد، إنها تثير التعاطف نحو حالة من الواقعية الساخرة، وبهذا فهى لا تقنع أحدا بصحة قضيتها . القدر الأكبر من التعاطف الذى تثيره يرجع إلى حقيقة أنها ليست مطالبة، مثل الشخصيات الأخرى فى المسرحيات التعليمية، أن تؤدى أفعالا شاذة مسجلة سلفا بين الفضائل الشيوعية. لا يدعوها أحد أن تحنث فى وعودها، أو تطبخ عمدا دعاية كاذبة، أو يطلب منها أن تنهى حياة رفيق أخطأ، أو تأخذ دورا فى الثورة الدموية . وتنتهى المسرحية سنة ١٩١٧، على نغمة الانتصار فى الوقت الذى توشك فيه الثورة على أن تبدأ . من المهم فى تجنبها لمعظم المواضيع القائمة للشيوعية، أيا كانت، أن تتوقف عند هذه النقطة، تاركة انطباعا أنه من الآن فصاعدا

كل شيء سيكون على ما يرام، كما لو أنه ليس هناك تصفية للكولوكس أو للإرهاب السياسى الذى كان يعقب ذلك. العنصرالتعليمى والمزيف فى المسرحية يؤسس نفسه فى هذه النهاية، على حساب شخصية من الشخصيات المرسومة بحيوية فى المسرحية.

أما مسرحية "الأم"، فقد ذكر بريخت فى سنة ١٩٣٦، أنها "كتبت بأسلوب المسرحيات التعليمية، ولكنها كانت تتطلب ممثلين". هذا معناه أنه يريد أن يقول إنها على خلاف من مسرحية "الذى قال نعم " و"بادن بادن كنتاتا"، و"الإجراءات المتخذة"، و"الاستثناء والقاعدة"، ومسرحية "الهوارشيون والكيوراتيون"، لم يكن المقصود منها أن تقدم أولا بواسطة تلاميذ المدارس أو جماعات الهواة من البروليتاريا، بل بواسطة أصحاب الخبرة الكاملة للتكنيك المهنى . فبفضل هذا التكنيك، خصوصا فى أيدى ممثلين مثل إيرنست بوش، وأنجليكا هيرفيتس، وريجينا لوتس، ويمكن إضافة الكثير على سبيل التعليق على الأدوار التى تبدو مسطحة جدا على صفحة الورق المكتوب؛ لأن هذا التعليق هو جزء جوهرى من تأثير الإغراب الذى دخل أكثر فأكثر فى إنتاج بريخت لمسرحياته فى السنوات الأخيرة، وحيث إن هذا التأثير قادر على إحداث اختلافات مرموقة للعمل، فإن عملية استكشافه سوف تكون مفيدة قبل الالتفات إلى النظرية ذاتها وتطوراتها. علاوة على ذلك، فإن المغزى الكامل لمسرحية" "الأم" فى عمل بريخت لم يتم تقديره بدرجة صحيحة، دون المعرفة لبعض التغيرات التى تمت على النص فى سنوات ما بعد الحرب. ففى النسخة الأصلية نجد شخصية فيلاسوفا مدهشة بدرجة كبيرة ؛ فأعضاء الحزب الذين يظهرون فى المشاهد الأولى ينزوون بسرعة فى الخلفية، وتبقى هى واقفة بوضوح متزايد باعتبارها البطلة . عملية المبالغة فى مثاليتها تجرى نقيضا لتطور فكر بريخت فى سنواته الأخيرة الحقيقة أنه كان من المحتمل أن تخلق نفس التوجه فى المتفرجين الذى كان يتلهف هو على تجنبه - إعجاب قانع لشخصية يمكنها أن تؤدى أدوارا مدهشة لا يصل إلى مستواها عامة الشعب - فى النسخة التى تمت

مراجعتها ولم تنشر، والتى قدمت فى برلين سنة ١٩٥١، تمت مقابلته إلى حد كبير بإعادة كتابة دور لواحد لم يلعب حتى الآن إلا دورا ثانويا. الميكانيكى سينجون لابكن، كان فى السابق شخصية غير مميزة وليس لها اسم فى مجموعة العمال الثوريين، أصبح الآن مفسرا لكل من النظرية والتطبيق فى الصراع الطبقى، بالمقارنة مع من يمكن لأنشطة فيلاسوفا أن تظهر فى ضوء نظرة موضوعية. هكذا أصبحت المسرحية بالرغم من ذلك ثورية فى رسالتها، وفى نفس الوقت، فإن البطولات الفردية نسبيا فى النسخة الأصلية خفت نبرتها، لاشك أن بريخت قد خلق أيضا الدور من أجل الشخصية الذكورية فى فرقته، إيرنست بوش . الذى ساهم بدرجة كبيرة فى تغيير روح المسرحية ككل، علاقة لابكن بفيلاسوفا كما كتب أحد المراقبين(١٢) " تم إظهارها من جانب بوش باختلاف كبير إنه يقبل موقفها " غير المضياف " فى البداية بالمزاح، وإن لم يكن بقدر من التجهم، فهو يدرك بسرعة، إن لم يكن بطريق مباشر، أن هذا المعارض الشجاع يخفى حليفا شجاعا. فلماحية الأم فيها، وفوق كل ذلك عنادها الذى تواجه به حججه من أجل الإضراب تعطيه متعة واضحة، عندما تلتقط قطع الوعاء المكسر، الذى كسره البوليس، كم يبدو رقيقا فى مشاعره الودية غير الظاهرة حين يضع يده على ذراعها أثناء مرورها تحتوى هذه الإيماءة أيضا على التأكيد، أنه رغم غضبها العقلانى جدا على الثوريين الذين تسببوا لها فى هذه المتاعب، فهى ترغب أن تدعه يفعل ذلك لم يكن هناك شيء من هذا فى النسخة الأولى من هذا المشهد، حيث إن الثوريين هناك كانوا بشكل واضح كلهم شبان وشابات، يأخذ لابكن هنا دور بافل، (الذى تم إعداد سطوره من أجله فى كثير من الحالات) ونظراته الأكثر نضجا تضع فيلاسوفا فى الحال فى منظور لم يكن ممكنا من قبل . بالمثل فإن الرجل الآخر يغير تمثيل دور بافل نفسه . ففى إنتاج مبكر، كتب الممثل الذى مثل دور الابن ،" لقد مثلت دور رجل.... الذى يحتمل بإصرار القلق والأخطار كعواقب لا مفر منها لعمله الثورى . والآن أصبح الأمر عملية إظهار شاب فوجئ بموقف خطير ويواجه صعوباته بطريقة غير مضمونة وعاجزة إلى حد ما. لقد انضم إلى الحزب، ولكنه كان فقط فى بداية

تطوره إلى ثورى مكتمل الوعى وبهذه الطريقة أصدر قراراته ليس بعقله الواعى تماما، لكن بتأثير إنطباع وتوجيه مغرض من لابكن صاحب العقلية الصافية ؟(١٤) فى نفس الوقت، فإن بريخت لا يقع تماما فى مصيدة استبدال شخصية مثالية بشخصية أخرى. فلابكن أيضا يقع فى الخطأ، عندما يتخيل أن أخاه، المدرس فيسوفيشكوف، رجعى غير قابل للإصلاح: إنها فيلاسوفا التى تجد وسائل أكثر فاعلية فى كسب المدرس إلى جانبها، والتى تصبح بهذا قادرة على أن توجه التوبيخ إلى المتآمر الشديد الثقة بالنفس.

كل هذا لا يصنع أى اختلاف فى الخواص الشكلية للمسرحية- وفى نهايتها المثالية. إنها مع ذلك رائعة فى رؤيتها الواسعة التى احتاجها بريخت فى أعماله الأخيرة، وإلى مشاعر الإنسانية التى يحملها ممثلوه فى تفسيرهم للأدوار . فالمفهوم الفردى القوى للأم يتم تعديله بإنتاج مسرح "الإنسامبل"، فادعاءات الثوريين الشباب يتم التعرف عليها بدافع المحبة والتسامح، بما هى عليه، فهناك تقييم صحيح للمواقف مزود باعتبار إنسانى، يحل أحيانا محل صفة البرود الخالى من الرحمة، الهيستيرى أحيانا، الزائغ العينين أحيانا أخرى، فى كثير من مسرحياته الأولى.

مساهمة المسرحيات التعليمية أقل من مسرحيات العشرينيات الأولى فى شهرة بريخت. مع ذلك ففى الوقت الذى ذهب فيه إلى المنفى، كان بريخت مشهورا كرجل مسرح، ليس فقط بسبب إثارته وحدته، لكن أيضا بسبب إعلاناته المتطرفة التى كانت تترك تأثيرا عنيفا . رغم الغياب النسبى للحبكة، فإن مشاهده تتتابع الواحد بعد الآخر بإصرار عنيف، فالتجديف يأتى فى أعقاب الدعوات لأعمال الخير، والانحلال الأخلاقى يتم الدفاع عنه وإدانته فى نفس الوقت منظار هائل للصور الكاريكاتيرية الشاذة، يدور على خشبة المسرح فى حالة هياج صاخبة لم يكن يقدر عليها إلا التعبيريون فقط فمن وقت لآخر يحدث توقف مفاجئ ونسمع الدعوة إلى التعقل وتعود اللغة إلى لإيجاز البليغ. وفى بعض الجوانب يستدعى بريخت إلى العقل حدة سترندبيرج الشيطانية، وفى جوانب أخرى، ينتج هزلية ساذجة على طريقة شابلن تيماته تظهر علاقة حميمة

بموضـوعـات برانديللو، أما تجـديدياتـه. فى الشكل، فـتـشبـه تجـديدات كلوديل . هناك حشد من التـأثيرات المتنافرة تتزاحم فى أعماله، نيتشـه، ماركس، رامبو، فيـون، كيلينج، ويتدكنج، مسـرحيات بافاريا الشعبية ومسـرحيـات النو اليابانية، الجاز : وبخنر، لغة الإنجيل وأغانى كباريهات برلين. إنه يقود حربا مستعرة مع جوته، وشـيلر، وشكسبير، مع تقاليد الأوبرا العظيمـة، التى كانت مسـرحية " أوبرا الثلاث بنسات " عمـلا ناسـفا لهـا، مع طرق الإنتـاج لأعظم المخـرجين فى عصـره، مثل رينـهارد وبسكاتور، مع طرق التمـثيل لمدرسة إستـانيسـلافسكى الراسخة. فى نفس الوقت فإنه يجرب باسـتـمرار أشكاله، يفكر ويجرب بلغة مسرحية. شيئا فشيئا، أضيفت عناصر جديدة الإغراب، فـالمسرحيات تغير شكلها استـجابة للمتطلبات الجـديدة ليس هـناك شىء عفـوى أو بمحض الصدفة، فكل تجديد، مـهما كان جذريا، كان مقصودا لهدف . الانتشار وحيوية أعمال بريخت فى ذلك الوقت، ترحيبه بكل التـأثيرات من كل النواحى، قدرته على التعبير عن كل رد فعل بسرعة بالغة، هو أمر مؤثر جدا.

مع ذلك فـإن هذا الانفـتـاح الذى يشـبـه أسلوب بعل الذى لا يزال يعيش فى عـالم الفنتـازيا، يتـركز حـول تحـقيق الذات . فـالشـخـصـيـات التى تـأتى حـيـة مـازالت هى الشـخصيات المحورية : بعل، سـجين الحرب كراجلر، مـاكهيث، بلاجيا فيلاسـوفا . أمـا البقية فهى أشكال غريبة، أنماط أو مجرد مقطوعات للسـخرية والنكات الذكية، أشياء للهـزل، مـوديلات للكمـال الشـيـوعى إن تصـوير الأوضـاع الاجـتـمـاعـيـة حتـى فى هذه المسرحيات، حيث النقد الاجتماعى مقصـود، فيه مبالغة عنيفة؛ فـأمريكا فى مسـرحية "مـاهاجونى" وفـى "القديسـة جـان فتـاة الحظيرة" وإنجلترا فى مسـرحية "أوبرا الثـلاث بنسـات " لا يمكن التـعرف عليها، فقط فى مسـرحيـة " طبول فى الليـل " وبعد ذلك فى مـسـرحـيـة "الخـوف والبؤس فى الرايخ الثـالث " يقـدم بريخت شـيئـا مـا يشـبـه صـورة الأوضـاع فى ألمانيـا. ففى الجزء الأعظم لا تحـتوى المسرحيات الأولى على مشـاهد مما نجد فيها البشـر يدخلون فى أى علاقات مـع بعضـهم البعض، ما عدا أشكال هازلة مثل الصداقة بين مـاكهيث وتـايجر براون يدعو المتفرج دائمـا لاستـخـلاص النتـائج مما يراه

أمامه، بينما ما يراه يقدم بشكل يجعل من غير الممكن استخلاص النتائج إما أنها مناقضة لتلك التى تم نطقها على خشبة المسرح . وعندما يتحول بريخت عمدا للدفاع عن المنطق فى مسرحياته فإنه لا يظهر إلا القليل من الاعتبار للعقلانية.

يا له من مزيج غريب، هذه المجاهرة غير المزخرفة وغياب العواطف من ناحية، هذه الصراحة والأصالة، الرحابة والاختراق غير المتردد. من ناحية أخرى هذا العماء الإرادى الظاهرى، عدم الرغبة فى اللجوء إلى المنطق، التحامل، الهستيريا أحيانا، وتفضيل المعارضة التهكمية والإعداد . فصراحة بريخت، موقفه المرحب بكل شيء، كان يتحول نقديا بدافع اللحظة فقط، ووحداته الدرامية كانت إلى حد كبير تجميعات عارضة لتلك الدوافع، وقادرة على العيش جنبا إلى جنب لأنها أخرجت من حسابها كم العالم الخارجى، مع ذلك فإن المسرحيات الأولى تظهر أيضا القدرة على الملاحظة والأخذ فى الاعتبار بقية الإنسانية . لغة العمال فى بعل على عكس تلك الموجودة فى "الأم " و"القديسة جان"، مليئة باللفتات الاصطلاحية للعبارة. نغمة الاهتمام حول الاتجاه الذى يجب أن تأخذه الطبيعة البشرية تدخل فى مسرحية "الإنسان هو الإنسان"، ويرتفع صوتها إلى أعلى فى مسرحية " أوبرا الثلاث بنسات"، رغم هذا كله فإنها تأخذ مجرد تعديلات مفاجئة نحو اللاإنسانية فى مسرحيات الدعاية هناك لحظات من العواطف الأصيلة الحادة كما فى حزن بيلاجيا فيلاسوفا على موت ابنها علاوة على ذلك، فإن بريخت أظهر بطريقة متكررة قدرته على استعمال المسرح: لم يكن من كتاب الصالونات ولكن واحداً ممن يتخيلون دائما التأثيرات بلغة الأداء المسرحى. فى مسرحية " أسلحة السنيورة كرارة "، يرفع أحد الكهنة يده فوق رأسه فى إيماءة وقورة تشير إلى الاستسلام: قبض عليه متلبسا بفعل الكلمة، ويجلس هناك، صورة درامية لرجل (يستسلم) . فى مسرحية "الإجراءات المتخذة" يخلع المهيج الصغير قناعه ليعلن عن هويته الحقيقية، وجاء كشفه عن كيانه الجسدى لشخصيته الإنسانية كصدمة،

قضت على العقيدة غير الإنسانية للمسرحية. تلك، ومعها كثير من الحيل الأخرى تكشف عن حقيقة بريخت كرجل المسرح الذى هو : مجدد لامع، عقلية خصبة، متنكر للمعتقدات والأنظمة المأثورة لرجل متعدد الوجوه، لكنه لا يزال رجل مسرح، قادرا جدا على إحداث التأثيرات الوقتية أكثر من الكليات المتماسكة.

الفصل الرابع

النظريات والتطبيق

منذ أيامه الأولى، كان بريخت يحاول أن يطور ليس فقط مسرحياته، بل نظريات أيضا لما كان يفعله، والتأثير الذى كان يتوقع حدوثه. فكتاباته النظرية الآن تحتل جزءا كبيرا من مجموع أعماله، وإن كانت لا تبدو دائما قادرة على إضاءة جوانب المسرحيات، فإن الحديث عنها يبدو لا غنى عنه.

فى الـ... V Effekt، أو (تكنيك الإغراب) - " V ترمز إلى الإغراب - وهو فى أبسط معانيه، وسيلة لجعل الأحداث التى على خشبة المسرح تبدو غريبة، وغير مألوفة. ولأن معظم حيل بريخت كانت تخدم هذا الغرض إلى حد ما، فإن أفضل طريقة لفهم النظرية هى وضع دراسة لتطبيقاته.

فقد كان يطلب فى أغلب الأحوال إضاءة قوية جدا لخشبة المسرح كلها، حتى فى المشاهد الليلية، لكى يتجنب إعطاء المتفرج أى فرصة للاستغراق فى الراحة، وشعوره فى المنام بأنه مرتبط شخصيا بمن حوله من الناس . بالمثل، فى مسرحياته الأولى كان يتطلب أن يضع كشافات الضوء، وأن يجعل الفيضانات مرئية بصورة فعلية على خشبة المسرح " لا أحد يتوقع أن يكون الضوء مختفيا فى حدث رياضى " كمباراة ملاكمة مثلا" مهما اشتد اختلاف عروض المسرح الجديد عن الأحداث الرياضية، فإنها لا تختلف حول فكرة أين كان يجد المسرح القديم أنه من الضرورى أن يخفى مصادر الضوء "[١]. فى الحقيقة أن بريخت لم يتبن، كقاعدة، هذا التطبيق مع مسرح الإنسامبل فى برلين، كما أنه أخفى منظر الجرامفون الذى كان يصدر مؤثرات صوتية عندما وجد أنه يعطى تسلية.

ويتم التعليق على الحدث أو إعلانه، عن طريق تداخل أو بوسيلة عرض مصاحبة، وهى ممارسة واصلها بريخت فى كل عروضه، رغم أن الجمهور كان يحس أنها مصطنعة أحيانا(٢)، فإنه استخدم ستارة لتخفى فقط نصف ارتفاع الخشبة، بحيث يمكن من خلفها أن نرى حركة الممثلين وأيديهم بسهولة. فى مسرحية بونتيلا يتم إقامة جبل عن طريق وضع الكراسى فوق بعضها. فى مسرحية "الهوارشيون "يعرض الشمس عن طريق كشاف يحمله أحد الفنيين فى خلفية المسرح . فى إنتاج مسرح برلين لمسرحية " الإنسان هو الإنسان " فإن أشكال الممثلين معروضة على لوحات كبيرة أثناء العرض. وقد ظهر الجنود الإنجليز فى نفس المسرحية كشخصيات بالغة الضخامة لهم صدور محشوة بالقطن، ووجوه مخيفة، ويسيرون على سيقان من الخشب، هؤلاء فى مسرحية " إدوارد الثانى" كانت وجوههم مبيضة بياضا كاملا لكى تجعل المتفرج – يشهق فجأة من الخوف الذى يساوره وهم يدخلون إلى المعركة . شيء ما من هذه الغرابة بقى حتى فى إنتاجه المتأخر، خصوصا فى الأقنعة التى تبرز منها العيون جاحظة والتى كان يرتديها الجنود فى مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية". على العموم، فإن الإنتاج الأخير سبق كثيرا من الملامح المدهشة فى التطبيقات الأولى. ففى العشرينيات كان بريخت لا يزال مهتما بتجنب أى شيء جميل، غنائى، أو مؤثر بطريقة مباشرة كان ينكر العواطف، كما كان ينكر الجمال، باعتباره انغماسا عاطفيا لا يمكن توفيره، بينما المعاناة لا تزال موجودة . فالفكر العقلانى فقط يمكنه أن يساهم فى تغيير الوضع الإنسانى كما كان يراه .

تأثير الإغراب لم يكن مجرد مادة لتكنيك الإنتاج . فأسلوب التمثيل أيضا كان يتطلب تغيرا جذريا، فقد تصور بريخت الممثل البرجوازى (رغم عدم اقتناع الممثل مايكل ريد جريف مثلا)، لكن الفكرة ربما كانت صالحة للتمثيل الألمانى أكثر من الإنجليزى(٣). كإعطاء الممثل نفسه كلية للدور الذى يلعبه، لكى يحصل على أعلى ثناء يتمنى أن يسمعه، " لم يكن يمثل لير فقط بل كان هو لير نفسه " بريخت كان يطلب من ممثليه أن يحافظوا على نفس المسافة التى تفصلهم عن الشخصيات التى كانوا يصورونها على خشبة المسرح، كما كان يتوقع من المتفرجين أن يفعلوا نفس الشيء "

عليه فقط أن يعرض الشخصية أو الأفضل ألا يعايشها، لكن هنا لا يعنى أنه حين يكون عليه أن يمثل شخصا عاطفيا يبقى هو باردا فقط، بل إن مشاعره يجب ألا تكون هى نفس مشاعر الشخصية، حتى إن مشاعر الجمهور لا تصير هى مشاعر الشخصيات التى يمثلها. فالمتفرج يجب أن يتمتع بحرية كاملة هنا[٤] إن الوظيفة الأساسية للممثل هى هكذا، أن " يعرض " فقط كشخص فى مناقشة قد يتوقف لكى يعرض فى بانتوميم جزءا من قصته . (فى صورة مستفزة - سعى بريخت أن يؤكد هذه الفكرة بتوصية الممثل أن يأخذ موقف رجل يضع السيجارة جانبا لمدة لحظة لكى يمثل المشهد الذى يقوم بوصفه).

الطرق التى غرس بها هذا المنهج كانت عديدة ففى مسرحية "الطفل الفيل" يتمشى الممثلون على خشبة المسرح ليطلبوا المشروبات من البار داخل صالة المتفرجين، وكان الممثلون يشجعون فى البروفات على ترجمة أحاديثهم إلى ضمير الغائب، مقدمين إياها بكلمات " قال هو " ليصف أفعالا فى الزمن الماضى وهم يمثلونها. ينطقون تعليمات خشبة المسرح، ليشيروا إلى إيماءة، بمحازاة كلماتهم، ويتبادلون بعض الأجزاء مع بعضهم البعض. كتب بريخت " نصوص التدريب " لكى تستخدم فى البروفات، خصوصا تلك المسرحيات الآتية من الريبورتوار الكلاسيكى، ففى واحدة من تلك المكتوبة لبروفات ماكبيث، حيث تلقى زوجة البواب باللوم على سرقة قامت بها على شخص أخر، بنفس الطريقة التى استخدمتها الليدى ماكبيث عندما صبغت وجوه العريجية، لكى تحملهم ذنب جريمة قتل دانكان التى قام بها ماكبيث. أى ممثلة تلعب هذين الدورين أثناء البروفات لا يحتمل فيها أن تعطى أى إيهام حول العظمة التراجيدية للبطلة التى تصورها[٥].

إن تأثير هذا التمثيل يمكن رؤيته فى رقصة الحرب التى يؤديها إيليف ابن الأم شجاعة ، كما قام بها الممثل البارز إيكهارت شال . . الهمجية المنتشية هنا هى فى نفس الوقت وحشية ومكبوتة، حيث يقفز الراقص عاليا فى الهواء وهو يمسك بسيفه البتار بين يديه فوق رأسه، لكن الرأس يميل فى أحد الجوانب، أما الشفاه فهى

مضمومة بقوة، كما لو كانت تعطى تأثيرا لتذكر الحركة الآتية. إيليف " يظهر " هنا كشاب يرقص رقصة الحرب؛ لأنه يؤمن بأنها الشيء الصحيح الذى يجب أن يفعله، لكنه لا يحس بالراحة الكاملة فى هذا . إن إنكار جزء من إنسانيته يصبح واضحا، وإن العلاقة المعاصرة للفعل تظهر خلال ذلك (٦).

إن تأثير "الإغراب" مكتوب فى بنية المسرحية ولغتها. هناك حيلة بنائية هى تكرار أو ازدواج الشخصيات والأحداث. السيد بونتيلا فى حالة سكره يكون سخيا، يعلق تلميحا على تشدد بونتيلا فى حالة صحوه . المرأة الطيبة " شن تى " ترتدى قناع القهر القاسى العنيف، وتتحول إلى رجل الأعمال شوى تا، حتى إن كلا من شخصيتيها التوأمتين تذكرنا بإمكانية الأخرى : لا يوجد ثبات أو عدم إمكانية التغيير لأى منهما . " الذى قال لا " يعيد تقريبا بطريقة واضحة قصة ومواقف "الذى قال نعم " حيلة تكرار مشابهة فى مسرحية "طبول فى الليل" قد ذكرت سلفا (ص ٢٣) بالمثل، فى مسرحية "الاستثناء والقاعدة " فإن المشاهد الذى شاهدها توا على خشبة المسرح يعاد تلخيصها ويعاد تمثيلها جزئيا فى المحاكمة أخيرا. فى الحقيقة، فإن مشهد المحاكمة الذى يقدم لنا إمكانات واضحة لتقديم أحداث حيوية لم تعد تحدث ("فى الزمن الماضى" بل تحدث لأشخاص آخرين، كما هى الطرق التى يتبعها بريخت فى بروفاته). هى واحدة من أكثر الحيل التى يستخدمها.

بتبعيد متساو نجد المشهد فى مسرحية "الأم"، حيث يشرح العمال للمتفرجين كيف تصرفوا فى إحدى المظاهرات الحديثة التى اشتبكوا فيها مع السلطات، واستمروا فى حركتهم مرة ثانية. لا يمدنا بريخت بمشهد يصور المظاهرة ذاتها، لكنه يشجع المتفرج على أن ينظر إلى الوراء إليها كما تفعل الشخصيات نفسها. ويتحقق نفس التأثير فى مسرحية " الإجراءات المتخذة "، حيث يقوم المهيجون بالتمهيد لكل مشهد فيما هم يقصون حكايتهم إلى الكورس بكلمات " سوف نريكم كيف كان "، وفى مسرحية "المرأة الطيبة " من " سيتز وان " حيث تخرج السيدة يانج من دورها لتخبر الجمهور بحادثة حدثت فى الماضى، تلك التى يجرى تمثيلها فى وجودها . وبدلا من ذلك

استخدم بريخت أشرطة أفلام وعناوين صحف، ليذكر المتفرج أن ما كان يجرى على خشبة المسرح هو فى الحقيقة شيء مختلف عن الواقع، أو شبيه جدا به.

إنه مختلف، لكنه مشابه فى التأثير، ذلك المشهد فى مسرحية "السيد بونتيلا" حيث يتظاهر السائق ماتى بممارسة الحب مع ابنة بونتيلا ليغيظا خطيبها الملحق الدبلوماسى، يستمر ماتى فى حركاته بتقديم اقتراحات غير ملائمة، حيث من الواضح تماما أنه يعنى ما يقوله جديا، ولأن لا أحد من الشخصيتين فى دوره الصحيح، فإن الجمهور للمرة الثانية يستطيع أن يشاهد بطريقة محايدة، ففى نفس المسرحية تتطلع ابنة بونتيلا إلى المستقبل عندما تصبح زوجة لماتى، وهى تحاول أن تمثل دور زوجة رجل من الطبقة العاملة، وهى ترحب بزوجها عندما يعود من العمل. وبحكم خلفيتها الثرية، فإنها تقع فى خطأ بعد خطأ، بينما كل تصحيح يقدمه ماتى يكشف التباين بين الحياة الشاقة لامرأة فقيرة وحياتها هى. هكذا فإن عالم الفقر الذى لم يقدم كلية على المسرح يمكن استحضاره عن طريق رد فعل الأحداث المسرحية ذاتها.

يتخلى بريخت بطريقة متكررة عن التعقيدات فى عرض الموضوع. فالشخصيات لا تحتفظ بما هو شبيه بإيهام إبسن، حتى إنهم لا يشعرون بوجود الجمهور ويجب أن يكشفوا عن أنفسهم وعن علاقاتهم بلمحات يسقطونها بعناية، وهى لمحات يجب أن تحتفظ بمظهرها كعناصر طبيعية فى أحاديثهم . فى مسرحية "الأم"، تبدأ بيلاجيا فيلاسوفا المسرحية بمخاطبة الجمهور مباشرة، لتشرح لهم من هى وما هى مشاكلها. نفس المشهد الافتتاحى نجده فى مسرحية "أوبرا الثلاث بنسات " و"المرأة الطيبة من سيتيز وان ". وبالتبادل فإن الجمهور يتم تزويده بكل الحقائق الضرورية للموقف، عن طريق الراوى، الذى يجلس على جانب الخشبة طوال الوقت كما فى مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية "، أو أن قصة المشهد التالى تكتب على لوحات معلقة، وفى معظم المسرحيات، نجد الحدث تقطعه الأغانى التى تلخص وتعلق على الحدث أو تتنبأ به. وفى كل هذه النواحى يصبح من المحتم مع استعمال أى طريقة للتمثيل أو الإخراج، فإن بعض عناصر التغريب سوف تجعل نفسها محسوسة.

وبأوسع معانيه، فإن التغريب، كما أعلن بريخت ليس مسألة تكنيك خاص، ولكنه إجراء عادى من إجراءات الحياة اليومية وتوصيله إلى درجة الوعى" إن تأثيرالإغراب" كما كتب بريخت " يحدث عندما يكون الشيء الذى نريد أن نفهمه، الشيء الذى يجب لفت الأنظار إليه، يتغير من شيء عادي، معروف جيدا، شيء موجود مباشرة إلى شيء خاص مدهش وغير متوقع بمعنى من المعانى، فالدليل الذاتى يحول إلى شيء غير مفهوم رغم أن هذا يحدث فقط لكى يجعل كل شيء مفهوما بدرجة أكبر"(٧). يضيف بريخت أن هذا أمر يتكرر فى حياتنا اليومية. فالإنسان يدرك بطريقة أكثر وضوحا أن أمه هى زوجة لرجل آخر عندما يصبح إبن الزوجة السيارة تصبح غريبة، عندما كنا نقود سيارة حديثة وفجأة وجدنا أنفسنا نقود سيارة موديل. " T " نسمع انفجارات ثانية وندرك أن الموتور هو آلة احتراق داخلى، نبدأ فى الدهشة عندما نرى أن مركبة يمكن أن تجر بدون خيول باختصار، نحن نفهم السيارة بتصورها كشيء غريب، جديد، كبناء ناجح وإلى حد ما شيء غير طبيعى(٨) أية حيلة تدخل هذا التغريب تنتج تغريبا بدرجة ما حتى هذه الكلمات البسيطة مثل "فعلا "حقيقة "، التى نسعى بها للتأثير على السامع بطريقة أكثر وضوحا.

إن نوع المسرح الذى سوف تنتجه هذه الحيل كان يسميه بريخت المسرح "الملحمى" كنقيض للمسرح "البرجوازى" السابق الذى كان مسرحا "دراميا" إن كلمة " ملحمى " هنا تترجم الكلمة الألمانية episch وهى كلمة غير موفقة . فكلمة " episch" فى هذا السياق تخلو من تداعيات البطولة والعظمة التى تحملها كلمة " Epic دائما، كما فى "حكاية ملحمية" ؛ إنها مجرد تصنيف أدبى، وفى الألمانية يشمل هذا التصنيف ليس الشعر القصصى فقط، بل الرواية أيضا وتستخدم غالبا للتمييز بين هذه الأنواع وبين الغنائى والدرامى. فى الحديث عن المسرح الملحمى يقصد بريخت الإشارة إلى مسرح لا يكون مثيرا دراميا، مليئا بالتوتر والصراعات بل مسرح فكري بطىء يعطى وقتا للتفكير والتأمل والمقارنة. لقد وضع خواص هذا الشكل فى توليفة أنتجها بريخت ١٩٣١ - بمنهجية مبالغ فيها، كما اعترف مؤخرا لكنها رغم هذا فهى مفيدة.

المسرح الدرامى	المسرح الملحمى
١- يجرى الأحداث	يروى الأحداث
٢- يشرك المتفرج فيالحدث المسرحى	يجعل المتفرج مجرد مشاهد
٣- يستهلك فاعليته	يوقظ فاعليته
٤- يثير فى نفسه مشاعر	يحمله على اتخاذ مواقف
٥- تجربة حية	صورة للعالم
٦- المتفرج ينجذب إلى شىء ما	المتفرج يوضع فى مواجهة شىء ما .
٧- إيحاء	حجة عقلية
٨- يحافظ على المشاعر	يحول المشاعر إلى إدراكات
٩- المتفرج يعيش فى قلب الأحداث ويعانى مع الشخصيات	المتفرج يواجه الأحداث ويدرسها .
١٠- الإنسان غير قابل للتغيير	الإنسان قابل للتغيير وبيده أن يغير الأشياء
١١- التوتر مرتبط بالنتيجة	التوتر مرتبط بمجرى الأحداث
١٢- يفترض أن الإنسان كائن معروف	الإنسان موضوع بحث مقدما
١٣- كل مشهد يرتبط بالآخر	كل مشهد قائم بذاته
١٤- نمو	تركيب (مونتاج)
١٥- الأحداث تتقدم فى خط مستقيم	تجرى فى خطوط منحنية
١٦- حتمية التطور	قفزات مفاجئة
١٧- الإنسان شىء ثابت	الإنسان عملية تحول
١٨ - التفكير يحدد الوجود	الوجود الاجتماعى يحدد الفكر
١٩- شعور	عقل(٩)

وكما لاحظ بريخت فإن هذه الاختلافات ليست مطلقة بقدر ما هى مسألة تأكيد. ومع ذلك فقد أعطى فى ذلك الوقت انطباعا، وهو انطباع مبرر بالنسبة لمسرحياته الدعائية، من أنه لم يكن يعبأ بالعواطف مطلقا، واضطر فى مرحلة متأخرة إلى أن يصحح هذا بوضوح (١٠). ومرة أخرى نقول إنه ليس من الممكن أن نرى كيف يمكن للحياد الكامل أن يحض المتفرج على العمل : فبطريق "اندماج" المتفرج فقط فى الحدث يمكن له أن يتزود بالشحنة العاطفية اللازمة، لجعل رد الفعل عنده أكثر من صياغة للمقاييس المنطقية . إن بعض البنود التى أوردها فى هذا الجدول غامضة، فلم يقل لنا ماذا يقصد بقوله إن شكل المسرح "الدرامى" يفترض أن الإنسان معروف مقدما دون أن يكون ثمة كاتب مسرحى واحد ذو خطر قد افترض ذلك . ثم إنه ليس من المفروض عموما أن الإنسان غير قابل للتغيير، وكتاب المسرح سجلوا لنا تطورات كبيرة متباينة طرأت على الشخصيات، وارتفعت بها حدا بلغ مرتبة السمو فى الحكمة . إن ما كان يجرى فى ذهن بريخت هو حصيلة محزنة لكثير جدا من المسرحيات، حتى لقد رفض أن يقبل ما اعتبره متعلقا بالقضاء والقدر(١١)، على أساس أن الإنسان ينبغى تصويره على أنه قادر على تفادى المأساة.

مرة أخرى، نقول إن الطريقة التى يربط بها بريخت المسرح "الأرسطى" بالمسرح البرجوازى، تحتاج إلى تعليق؛ فبريخت يفترض أن رواد المسرح قبل أيامه كانوا سلبيين منومين بفعل العرض الذى أمامهم، مستعدين لتقبل ما يقوله الممثلون على أنه الحقيقة. قد يصدق ذلك ما دام المضمون السياسى للمسرحيات مقصوداً، إذا كان هناك أى مضمون . لكن بهذا أو بغيره، فالمسرح كان أبعد ما يكون عن قدس الأقداس، الذى حاول واجنر أن يصنعه. فالجمهور فى عهود كثيرة لم يكن بالضرورة مهتما بالمسرحية مطلقا. ففى القرن الثامن عشر كان من المعتاد فى بعض المسارح أن توضع ستائر تحجب البناوير، التى يمكن للممثلات بداخلها أن يقدمن متعة أفضل مما

يستطعن على خشبة المسرح . فى نفس الفترة كان يحدث شغب بين المتفرجين لكى يفرضوا تغيير المسرحية أو كى يحتجوا على سعر التذاكر: فى مسرح درورى لين، كان الممثلون يحتمون بسياج به قضبان مسننة من الهجمات التى تأتى من قاعة المسرح، رغم أنهم كانوا يعتبرون بعيدى المنال. "معركة هرنانى" عندما تعرضت مسرحية فيكتور هوجو لمقاطعات عنيفة – وتقاتل بين المتفرجين، بما لا يشير إلى أى روح للطاعة، ولا إنتاج المسرحيات الطبيعية فى أواخر القرن الثامن عشر، الوقت الذى كان فى ذهن بريخت غالبا . قصة زوج المشارط التى ألقاها الدكتور الغاضب على خشبة المسرح فى أحد مشاهد مسرحية هوبتمان " قبل الفجر "، عندما كان هناك طفل على وشك أن يولد خارج المسرح مباشرة، قد يكون هذا أسطوريا لكن الاحتجاجات لم تكن كذلك، بالمثل فى مسرح آبي Abbey Theatre وقف المتفرجون الأيرلنديون كرجل واحد عندما أشار "الفتى المدلل" سينج إلى النساء الأيرلنديات الواقفات فى نوبة عملهن. كانت ردود الفعل هذه محافظة، ولكنها كانت صوتية. إذا كان هناك شيء يقال، فإن الرواد المحدثين هم الطيعون : فالشغب فى المسرح واحتجاجات الجمهور ليست الموضة فى المسارح الجادة.

فالذى لا تكشفه هذه الأمور العملية هو التركيبة الفلسفية الواسعة، التى كنا نظن أنها خلف هذه النظرية. فإذا كان "إغراب" بريخت مستمدا عن ماركس وهيجل فهذا أمر ليس مؤكدا. فبريخت نفسه، على أى حال، لم يواصل ذلك، ولم يحافظ عليه . لكن نقول ثانية ماذا تعنى مسألة الاشتقاق هذا على الأقل، وهو ما يستحق الاهتمام.

"Entfremdung or Entauberung" تبدو ترجمة لكلمة الإبعاد كما يستخدمها الاقتصاديون الإنجليز فى القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر، بمعنى (تحويل) الشىء لمالك آخر، رغم أن الكلمة كانت موجودة قبل هذه الأوقات، وقد ظن الناس أيضا أن استخدام بريخت لها مشتق من كلمة مشابهة Ostrannenie كان يستخدمها

الشكليون الروس(١٢) فى فلسفة هيجل هذه الكلمة تعنى الطريقة التى ينفصل بها الإنسان عن الكل، أو عن الروح . فهناك ذات كونية تحتضن الجميع، وهى التى تظهر أيضا فى كل ذات منفصلة، وإن هذه الذات الأخيرة تبتعد أو تنفصل عن الذات الكونية عندما تتحول، هكذا إلى ذات فردية . هذا، فى منهج هيجل، جزء من النظام الكونى؛ فهناك عملية جدلية فى كل مكان بها يتحد شيء ما هو كلى متحد يتمزق بذاته من البداية، يجبر على أن يصبح مزدوجا بدلا من الوحدة، فردا منفصلا أكثر من كونه جزءا عضويا فى كل، أى يمكن أن يكون، مجتمعا مثلا، أو قد يكون هو الروح التى تسمو على كل ازدواجية ٠بالمثل إنه جزء من العملية، مع ذلك فإن ما هو منقسم يسعى لأن يصبح متحدا ثانية، وكل إعادة اتحاد هى نموذج مصغر لإعادة الاتحاد التى هى الهدف الأسمى للتاريخ. وكما يراها هيجل فإن التاريخ هو انفصال الروح (وبتعبير مسيحى، الروح القدس)، عن نفسها، فالعملية التى تتحول بها إلى ظواهر دنيوية كما نعرفها، بينما التاريخ هو أيضا ازدياد الوعى بطبيعته الذى تكتسبه الروح. عندما تنفرد الروح بذاتها، أى أن تفصل نفسها وتخرج فى أكمل درجة، وأن تعرف نفسها كليا إذن، فقد جاء ملء الزمان، هذه المعرفة الذاتية التى تحققها الروح هى الهدف، أو ربما ينبغى أن يقول الإنسان إنها طبيعة الإبداع، مع ذلك؛ وعن طريق المفارقة، فهذه الغاية يتم الوصول اليها باستمرار ليس فقط فى مثل هذه المناسبات مثل تجسد الله فى المسيح، عندما حدث انعكاس دقيق للروح على الأرض ولكن فى كل لحظة . إن منهج هيجل هو مجموعة من المرايا الصينية التى تواصل عملية التجسد فى كل لحظة إلى المنتهى على كلا الجانبين، ولكنها أيضا التى تعلن أن التجسد لا يكتمل كلية حتى نصل إلى المنتهى.

يطبق هيجل هذا المنهج الدياليتيكى أيضا على عمليات التفكير. أن تفترض بدون تفكير أن الشيء هو كما نفترضه، يقول إن هذا شكل معتاد جدا من أشكال خداع النفس . فقط عندما يمحى شيء، (أو يبعد)، فهل من الممكن أن يعرف . إن هدف

التفكير التحليلى كما يقول، هو أن تقضى على الشكل الذى يقدم فيه الشىء لنا كشىء معروف . لكن بهذا التحليل وفصل الشىء إلى أجزائه الفردية، ينتج المفكر فى البداية مجرد فوضى من العناصر المنفصلة: فقد حرك العملية الجدلية ولم يصل إلى أكثر من ذلك . فالذى كان معروفا (أو المفترض أنه معروف قد تم إبعاده من التأثير الأصيل الذى أحدثه، فقد حدث أول إنكاره).

الاعتراف الحقيقى بأى شىء رأيناه خطأ حتى الآن يمكن الوصول إليه عندما يتم نفى هذا الإنكار فى حد ذاته، " فى نفى النفى " وعند هذه النقطة هكذا يتم الاحتجاج ، إن بريخت يقترب من منهج هيجل فى التفكير فقد استخدم فى الحقيقة كلمة هيجل ' Entfremdung' بدلا من كلمته الخاصة Verfremdung فى إحدى المناسبات فى فقرة كتبت سنة ١٩٣٦، حيث يكتب رافضا السماح للمتفرج بأن يترك نفسه بطريقة غير نقدية للتقمص الذاتى مع الشخصيات على خشبة المسرح:

"إن عرض (المسرحية) أخضع المحتويات والأحداث إلى عملية تغريب". وكما قال بريخت:

كان الإغراب ضروريا حتى يمكن لنا أن نفهم[١٣] حيثما تكون الأشياء موضوعة" للمناقشة " (حرفيا." مفهومة ذاتيا") يتم التخلى عن محاولة الفهم ببساطة.

من الواضح أن هذه الصياغة هيجيلية، ويبدو من المحتمل جدا أن بريخت كان فى ذهنه هيجل فى تلك اللحظة . فالمصطلح الخاص به يكون قد صاغه عامدا ليميز بينه وبين عبارة هيجل، فكلمة "Verfremdung" لا تعنى "التغريب" عند هيجل ؛ وكما احتج البعض إنها ببساطة ليست "نفيا"، لكنها تتضمن أيضا الخطوة الثانية فى منهج الديالكتيك، " نفى النفى" . إن ما يقصده بريخت ليس فقط هو أن يجعل المألوف غير مألوف، أن "يغربه" ولكن لكى يقودنا إلى رؤية طازجة للواقع بمعنى أكثر واقعية. إنها

كمـا أوضح أحـد الكتـاب Verfremdung der Entrfremdung تغـريب الإغـراب " أو أن الإغراب Verfremdung يمكن أن يلخص كل العمليـة، التى هـى "تغريب الإغراب"[١٤] فى كلتا الحالتين فإن النظرية تؤكد أننا لن نكف عن أخذ الواقع كقضية مسلم بها بل إن الواقع سوف نراه وقد أعيد بناؤه برؤية جديدة.

من الممكن جدا أن بريخت كان فى ذهنه هذه العملية، فاللغـو المعقـد والسـاذج للهيجلية، كما يتكشف دائما فى النهاية، قد تغلغل فى قدر كبير من الفكر الألمانى، واستطاع أن يلون فكره الخـاص. هذا ليس سـببـا لبعض الفـراغ فى الفكر، وهذا صـحيح. أن ترى زوجة شخص آخر أو سيارته بعيون جديدة، لا يعنى بالضـرورة أن تبدأ عملية الرؤية الحقيقة الخاصة بهم، ولو أن مجرد " تغريبهم " قد يحقق هذا التأثير، لكان من المحتمل لأى كاتب يستحق أن يقرأ أن يكون قد وظف هذه الطريقة منذ وقت طويل . من ناحية أخرى، فإن عبارة بريخت الواضحة بأن التغريب يؤدى إلى الفهم توحى بأنه قد تصور عملية ديالكتيكية. وكما رأى المسرح المبكر عند شكسبير، مثلا كان برجوازيا بمعنى أنه يرى الواقع كوحدة ثابتة غير منفصلة. لذلك، فربما رأى هو تكنيكه الخاص شبيها بتكنيك ماركس فى تحطيم هذه الوحدة، بأخذ المتفرج بعيدا عن حالة اللاوعى السـاذج، وهكذا بادئا التطور الذى سوف ينتهى بالمتفرج دون شك على رؤية الحقيقة، بتعبير ماركسى . من الصعب أن نتخيل أى طريقة أخرى يمكن لبريخت بها أن يفكر فى أن تأثير Veffect الإغراب يمكن أن يقود إلى الفهم.

"Entfremdun" تأتى أيضـا فى مـاركس، بمعنى مـتـصل بـأقـوال هـيـجل . وكـمـا استخدمها ماركس فى أعماله المبكرة، فإنها تشير إلى موقف الرجل الحديث، المحروم من، والمسروق من، المغترب عن طبيعته الإنسانية الكاملة، التى يجب أن تكون له. لم تعد مسألة انفصال الروح عن ذاتها، فماركس ليس له علاقة بالروح، فالأصح هى العملية التى يتزايد فيها اغتراب الإنسان من تحقيقه الكامل لإنسانيته التى هى ملك له بالحق، أو التى كانت له فى الماضى البعيد وبينما تمضى هذه العملية فى تقدمها فإن الضغط

يزداد حدة لكى يتم إرجاعها ثانية . هناك للمرة الثانية شيء ما يقترب من الأفكار اللاهوتية فى هذا الصدد : فالبنسبة للوثر، فإن الإيمان المسيحى الحقيقى يمكن أن يحمله إنسان قد تحمل معاناة المسيح وتخليه على الصليب، واحد يعرف المعنى الكامل لغياب الله الذى عبر عنه المسيح بصيحته "إلهى إلهى لماذا تركتنى" لذلك فالإنسان بالنسبة لماركس يمكن أن يكون كاملا ثانية عندما يتخلى كلية عن نفسه " الارتباط ليس فى الحقيقة بلوثر، وليس بطريقة غير مباشرة؛ فالأصداء اللاهوتية لفكر ماركس مستمدة من هيجل، نظريته فى الإغراب التى عدلها فيورباخ وهيس " بينما كان ماركس يطور هذه الأفكار التقليدية من هذا النوع ؛ ابتداء يرى البلوريتاريا هى أصدق المظاهر الحقيقية الواضحة للإنسان فى غربته عن ذاته.

بينما رأى هيجل الإنسان مغتربا عن الله، وأكثر الجميع اغترابا عن هؤلاء الرجال مثل المسيح، لذلك فإن ماركس فى كل الأحوال فى أعماله المبكرة كان يرى الإنسان مغتربا عن الإنسان فى أكمل حال من الإنسان الحقيقى، الكامل، ورآه مغتربا إلى أقصى حد بين البلوريتاريا؛ لأن البلوريتاريا فى مجتمع صناعى كما يعتقد ماركس، تتضاءل باستمرار لكى تؤدى عددا محدودا من الوظائف. فبدلا من قضاء الأيام فى صيد الحيوانات، صيد الأسماك، فى الطبخ، بذر الحبوب الحصاد، درس الغلال، سلسلة أعمال كانت تتنوع مع الفصول وأوقات اليوم، أصبحت البلوريتاريا الصناعية مجبرة فعلا أن تقضى كل ساعات عملها من أوّل السنة إلى آخرها السنة تؤدى عملا صغيرا واحدا، تفك مسمارا أو تضع سدادة على زجاجة. بهذا المعنى فإن البلوريتاري، كما عبر عنه ماركس، يمثل "الخسارة الكلية للإنسان"[١٥] ولأن البلوريتاريا ليست مجرد طبقة، ولكنها ذوبان فى كل الطبقات، لها أهمية عامة، إذ إنها لا تستطيع تحرير نفسها فى ذات الوقت نفسه دون تحرير جميع المجالات الأخرى فى المجتمع.

باختصار، البلوريتاريا، فى هذا العمل المبكر جدا سنة ١٨٤٤ عندما كان ماركس فى السادسة والعشرين (المجلد الأول من كتاب "رأس المال" لم يظهر حتى سنة ١٨٦٧)

وقد رآه الناس يعمل بطريقة استعارية ليست مختلفة عن طريقة المسيح، وهو يعانى خسارة كلية فى الطريق إلى القيامة، وبهذا يفتدى العالم كله. إلى أى حد كانت نظريات الأخير الاقتصادية الخالصة ترتبط بحسابات أسطورية، فهذا موضع خلاف، ما الذى يهمنا هنا هو أن ماركس يرى أن الاغتراب الكامل للبلوريتاريا كتمهيد ضرورى لكل ما بقى بعد ذلك، خلق فراغا (الجوانب غير المدركة من الذات) يجب أن يملأ تماما بأسرع ما يمكن عندما تشتعل شرارة الثورة. لقد فكر بريخت بعبارات ليست مختلفة فى قصته عن برجان، الذى ظهر أن لديه أصداء مشابهة للمسيح أو لبروميثيوس، لكنه كان أيضا إنسانا ضحى بنفسه من أجل كروز الشيطانى، دون تضمين لفكرة القيامة هناك. إن أصداء المسيحية لم تتوقف أبدا فى حياة بريخت.

يرتبط بماركس أيضا نظرية أنه عن طريق إشعال حدة موقف، فإنه يتحول ويصبح ثوريا، مسرحيات بريخت فى غضون العشرينيات كانت مرموقة بسبب تطرفها، وإشارته إلى مسرحية "أوبرا الثلاث بنسات" بالذات تعتبر من أعمال الاستنارة فى هذا السياق. عندما قال إن الأوبرا هى تقرير عما يحب أن يراه المتفرجون "البرجوازيون" فيمكن فهمه بهذا المعنى على أنه، بكتابة عمل يقترب أن يكون ناجحا نجاحا شعبيا برجوازيا، فإنه كان يقصد أن يجعل هذه النجاحات تبدو شيئا لا يحتمل، بفعل محاكاتها لهذه الأعمال محاكاة دقيقة . بنفس الطريقة، فإن تأثيرات " الإغراب " هى مسألة تكرار وضع أو موقف بمنتهى الدقة . (لكن بقدر من الاختلاف المقبول) فتغدو غربة الشيء للعيان ظاهرة، عن طريق التلميح، بمجرد أن تصبح هذه واضحة، بمجرد أن يتضح إلى أى مدى يبتعد الوضع الحالى عن الوضع المثالى، فإن الفراغ يمتلئ والحل الماركسى يقدم نفسه بقوة غامرة.

ذلك التفسير سوف يبرر ثقة بريخت فى توقعاته أن تأثير "الإغراب "سوف يساعد فى السير باتجاه الثورة الماركسية. قد لا تحمل التأثيرات أى شيء مثل هذه

النتيجة لبعض المتفرجين، لكن القاعدة المسرحية على الأقل تصير أكثر قابلية للفهم، ومن أجل مزيد من الفهم يجب على المرء أن يرى الظروف التى خرجت منها نظرية بريخت.

من كل المخرجين الذين سيطروا على خشبة المسرح فى أيام رجولة بريخت المبكرة اثنان، هما رينهاردت وبسكاتور اللذان كانا يؤكدان تأكيدا خاصا على أهمية اندماج المتفرج فى الأحداث التى تجرى على خشبة المسرح. كان رينهاردت معروفا بإثارة الأجواء الغامضة المثيرة، وكذلك بالحيل التى كان يستعملها بردم الفجوة بين الجمهور والممثلين؛ فى إنتاجه لمسرحية بوخنر (موت دانتون)، زرع منصة داخل صالة الجمهور ووزع الممثلين بين المقاعد، حتى أخذ المسرح شكل محكمة الثورة الفرنسية. فى إنتاج شهير لمسرحية Das Mirakel أعطى انطباعا أن الجميع متحدون فى حدث مفرد : احتل الممثلون منطقة محورية كما يحدث فى مباراة كرة القدم المغلقة (عرض هذا الإنتاج فى لندن فى قاعة معرض الأولمبياد) حيث جلس المتفرجون على مقاعد فى جوانب المسرح الأربعة "أصبح المشهد كاتدرائية" كما كتب أحد المراقبين المعاصرين، "وكنا مسجونين فى الممرات، والمتفرجون على خشبة المسرح نفسها"(١٦). عرض "جماهيرى" لمسرحية "أوديب ملكا" قدم فى الهواء الطلق فى ثيريزينواثر فى ميونيخ وبعض العروض الأخرى استخدمت السيرك كمكان للعرض(١٧) كل هذا كان قريبا جدا من الأجواء الغامضة للتيارات الأخرى مثل التعبيرية التى تروق لبريخت . بطريقته المختصرة كان يخشى من انفلات المشاعر الجماهيرية، وفى هذا كان يؤيده آخرون ممن رأوا عن غير قصد فى هذا الإنتاج إرهاصات غير مفهومة بالحركات السياسية الجماهيرية الأخيرة.

وفى تلك الأثناء كان لبسكاتور فى برلين أيضا تأثير مباشر على بريخت(١٨) فقد تعلم بريخت منه، كما تعلم من آخرين عديدا من الحيل التى ارتبطت أخيرا بإنتاجه، وبالذات استخدامه الأفلام وعروض الصور الفوتوغرافية كخلفية للحدث الذى يجرى

على خشبة المسرح. والحزام المتحرك أفقيا على المسرح الذى يسمح للممثلين بأن يمشوا باستمرار دون تغيير مواقعهم على الخشبة كما أعلن بريخت فيما بعد أنه يريد ذلك أيضا: فالدراما "يجب ألا تنقل الإثارة فقط، والحماس، والعاطفة، لكن الاستثارة، والمعرفة، والاعتراف[١٩]. لكنه كان يعمل على افتراض أن النتيجة الحتمية للاستثارة العقلانية سوف " تشعل لهيب الثورة بين العمال"[٢٠] وحاول أن يحول كل عرض إلى مظاهرة عامة. فى إحدى المناسبات تم تسليم البنادق الميكانيكية أو الآلية فعلا من على خشبة المسرح لأعضاء بين الجمهور. كما لو كانوا يريدون تحريكهم للثورة فى تلك اللحظة، ومن أكثر الأشياء التى تتناقض مع ما كان يفعله بريخت، هى التوجيهات الأخيرة لخشبة المسرح من مسرحية " آخر أيام روسيا " المسرحية الوحيدة التى قدمها مسرح "بسكاتور البلوريتارى" والتى عاشت.

"أصوات كورس يزأر مكررا صيحة المعركة. تظهر الجماهير على خشبة المسرح.... حشود تندفع من كل اتجاه على خشبة المسرح ؛ يكسرون الحواجز الأمامية مع صيحة "أيها الإخوة أيها الرفاق، اتحدوا. فالعامل الألمانى يرتل البيت الأول من النشيد الدولى، طبال فى زى روسى يخطو إلى الأمام يعزف النشيد الدولى، الكورس على المسرح ينضم إليه، وكذلك يفعل الجمهور[٢١]".

الحجة الرئيسية ضد مسرح بسكاتور فى ذلك الوقت هى أنه يستبدل بالوحدة الحقيقة فى العالم الخارجى وحدة خيالية عاطفية . فلا يمكن الوصول إلى إصرار قوى على تحقيق الثورة بمثل هذه الوسائل، هذا ما قاله بريخت.

وعلى عكس مفهوم بسكاتور للمسرح، كما هو عكس مفهوم المسرح البرجوازى لرينهاردت، ظهر بيان بريخت الخاص بالمبادئ مع أنه كان معارضا بنفس الدرجة لمسرح ستانيسلافسكى، الذى كان يتطلب تقمص الممثل للدور الذى يؤديه. كان بريخت

يقصد إلى نـوع من المسـرح لا يوجـد به توحـد بين الممثل والـدور أو بين المتفـرج والأحداث التى على المسرح.

فقد كان يؤمن فى الماضى برؤية للدراما التى كان يسميها المسرح الأرسطى والتى شاعت عنه، وتبعا لها كان المتفرج يتطهر من عاطفتى الخوف والشفقة، ويصبح عضوا غير ضار فى المجتمع، حيث تم استنزاف مشاعره فى مشاهدة أحداث مسرحية خالصة، هكذا مسرحية "الأم"، كما لاحظ هو أخيرا كانت مسرحية غير أرسطية، واقعية غير ميتافيزيقية[٢٢] " العنوان " غير الأرسطى يتكرر مرارا خلال كتاباته المسرحية : إنه ملمح جوهرى لمفهوم المسرح " الملحمى " كشكل فنى ينتمى إلى عصر علمي جديد. باختياره موقف التناقض مع أرسطو، فإن بريخت قد وضع نفسه موضع سوء الفهم. قد يكون من الخير أن نقول إنه قد عرض صورة غير كافية لنظريات أرسطو الدرامية التى يعارضها، أكثر من الفهم المختلف الذى كان يمكن أن يكشفه فإن "الدراما الأرسطية"، كانت معادلة للدراما السابقة "على الماركسية" فشكل الدراما التى اختارها بريخت كان مصمما لمواجهة المطالب الخاصة بزمنه.

فمسرح بريخت لا يستخدم بغير تفكير تقمص المتفرج الذاتى، كما يفعل المسرح الأرسطى، وله علاقة مختلفة جوهريا مع بعض التأثيرات السيكولوجية مثل عملية التطهير. ولا يهتم أكثر من ذلك بتسليم أبطاله للعالم كما لو كان قدرا محتوما. أكثر من أن يقدم للمتفرج تجربة مسرحية موحية، فى سعيه لتعليم المتفرج منهجا خاصا وعمليا يرمى إلى تغيير العالم فيجب أن يزوده وهو فى المسرح برؤية مختلفة جذريا عن الرؤيا التى اعتاد عليها[٢٣].

إن بريخت هنا لا يرفض التقمص نهائيا كما اعتقد بعض النقاد أحيانا. إنه يعارض فقط مفهوم المتفرج الذى يتوحد مع الشخصية على خشبة المسرح، بطريقة

خالية من الفكر، يستسلم للإيهام، وبهذا يسرع عملية القبول القدرى لأحوال العالم فى المسرح وخارج المسرح.

فى ألمانيا حيث أصبحت كلمة القدر Fate يفوح منها رائحة التنبؤات غير المفيدة، كان التوافق معها يعتبر أعلى درجات الحكمة، هذه المعارضة هى فقط التى كان يتم الترحيب بها، ولم تكن غير أرسطية جدا. إن بريخت لا يقول لنا فى أى النواحى يختلف مسرحه فى مسألة التطهير، يبدو أنه قد أخذ الكلمة بمعنى "تطهير"، وإنه تصورها كوسيلة لتبديد عاطفتى الشفقة والخوف داخل العالم الخيالى للمسرح، حتى إنها لم تعد عائقا فى الحياة العملية خارج المسرح. هكذا قال إن الشكل الأرسطى يشرك المتفرج فى الحدث الدائر على خشبة المسرح، وبهذا يمكنه أن يحمل مشاعر وأن يستهلك فاعليته[٢٤]. للمرة الثانية، يلاحظ أن المسكنات المختلفة الذى يعد المسرح واحدا منها، حيث يبحث الناس عن الراحة فى الإيهام هى فى بعض الملابسات يقع عليها اللوم، بسبب أن كمية كبيرة من الطاقة التى يجب أن تستخدم لتحسين حال الإنسان تتبدد بلا فائدة[٢٥]، بعبارة أخرى فإن خشبة المسرح تتعادل فى وظيفتها مع الكنيسة كما تخيلها بريخت فهى تقدم أفيونا، وتخدر المتفرج حتى يفقد وعيه بالواقع الحقيقى، ويقنعه بأن أكثر المواقف التى لا تحتمل يمكن احتمالها؛ لأنها محتملة فى المسرح. من خلال التطهير، يستعيد المتفرج صحته، فلم يعد يضطرب بأحوال المعيشة الواقعية ؛ ويتوقف عن الرغبة فى تغييرها. فى "الميتافيزيقا" قيل إن كل شىء على ما يرام " وإن نفس الشىء يمكن أن يقال عن مسرح أرسطو كما تصوره بريخت؛ فقد كان يقدم أعمالا تنعكس فيها مآسى العالم التى تنطق بأنها مبررة وأنها جزء عضوى من نظام اجتماعى مقدس، وذلك فى الحقيقة، ما فعله هيجل بالمأساة.

من المؤكد أن بريخت أساء فهم أرسطو فى بعض النواحى. فليس هناك شىء مأسوى فى آراء أرسطو، فى تصوير سقوط رجل فاسد من النجاح إلى الفشل، أو

صعوده فى اتجاه معاكس، وليس هناك أى شيء من هذا النوع فى تصوير سقوط رجل فاضل سقوطا كاملا. كان فى " شخص ليس فاضلا بصورة مطلقة أو عادلا ولا متورطا فى سوء حظ بسبب رذيلة متعمدة وغدر، لكن بسبب خطأ ما نتيجة النقص الإنسانى. حيث إن مادة التراجيديا كانت موجودة(٢٦). بالنسبة لمثل هذا الشخص فقد تثور الشفقة بفعل منظر سوء الحظ الذى يعانيه بغير استحقاق، وسوف يثار الخوف "بسبب بعض التشابهات بين من يعانى وبيننا نحن"أنفسنا". أرسطو لم يتوقع من المتفرجين أن يسقطوا كل اهتماماتهم الأخلاقية من لحظة دخولهم المسرح. ولا أيضا تسامح فى ظهور التجمد، عندما يسعى بريخت ليغرس فى ذهن المتفرج موقف "المراقب المدخن" فالتراجيديا وتطهيرها التالى تعتمد على شعورنا بالتشابه بين من يقاسى العذاب وبيننا نحن أنفسنا: ما لم نشعر أن حالته بالإمكان هى حالتنا نحن، فإننا لا يمكن أن نشعر بالخوف سواء على حالته أو حالتنا، فالشخص الذى" يجلس ليراقب " وهو يدخن بينما أوديب يفقأ عينيه هو شخص مجرد من المشاعر الإنسانية، هذا الموقف ملائم لبعض المسرحيات، وليس للتراجيديات.

أخذ بريخت بوجهة النظر، حكما على ما فى مسرحياته وبعض كتاباته النقدية، أن بعض الناس، وبالتحديد الرأسماليين مختلفون عنا اختلافا كاملا بحيث لا يمكن التعاطف معهم بأى درجة. كتب يقول: "إن خصومنا هم خصوم الإنسانية". إنهم ليسوا على "حق" فى وجهة نظرهم؛ فالخطأ هو وجهة نظرهم . قد يكون لهم أن يكونوا كما هم لكن لا يحق لهم الحياة(٢٧). مادام هذا الموقف تجاه قسم من البشر أصبح مفهوما، فإن موقف بريخت إزاء المسرح الأرسطى يمكن أن نقدره على نحو أفضل . ففى تعليقاته لم يحافظ بريخت على التمييز واضحا فى ذهنه. فقد استاء عندما حاول بعض المتفرجين من المهاجرين عند العرض الأول لمسرحية "الأم شجاعة" أن يتكلم عن مأساة "نيوبى" والحيوية المدهشة فى أمومة الحيوان(٢٨)، ثم أعاد كتابة بعض المشاهد لكى يمحو التعاطف الذى ثار، كانت نيته أن يمنع أى مشاعر عطف قد تنحرف بالتقييم

العقلانى"للأم شجاعة" كواحدة من المنتفعين بالحرب. لم يكن يرغب فى أى مأساة هنا ولا أى تطهير؛ لأنه كان يعتقد أن هذا التطهير سوف يضعف مقدرة المتفرج على الفعل السياسى. لكنه لم يستطع أن يجعل "الأم شجاعة" شخصية غير إنسانية بالدرجة التى تتطلبها النظرية.

صحيح كان الاعتقاد أن أرسطو كان يقصد عندما كان يتكلم عن التطهير، تطهير الروح من تلك العواطف التى يمكن خلاف ذلك أن تجعل الحياة صعبة على من يعيشها . مع ذلك فهناك شىء ما "غير ديالكتيكى" حول نظرية المأساة التى تمنع جزءا رئيسيا من استجابات الإنسان العادية تماما، فقط كما كانت تثار ضد بريخت أنه برفضه " الاشتراكية العاطفية " رفضا جذريا كما فعل، فإنه يكون قد تجاهل عنصرا جوهريا فى الفلسفة الماركسية، لذلك فإنه قد يحتج عليه فى أنه بالسعى إلى إلغاء التعاطف مع ""الأم شجاعة " يكون قد تجاهل عنصرا جوهريا من عناصر الدراما، فإذا لم نستطع التعرف على بعض الروابط بيننا أنفسنا وبين الشخصيات التى نراها على خشبة المسرح، فلن نشعر لا بالشفقة ولا بالخوف ولا بأى عاطفة أخرى. فإذا لم نستطع التعرف فى"الأم شجاعة" على امرأة تشاركنا أخطاءنا وفضائلنا لدرجة ما، فإننا لا نستطيع أن نرى أن لها علاقة بعمانا. وعلى العكس سوف نراها كوحش غريب عنا، خارج عن حياتنا، يستحق فقط الدمار وليس تجسيداً للميول التى تنتمى إلينا بنفس الدرجة، فالشىء نفسه يمكن تطبيقه على الرأسماليين الذين ليست "الأم شجاعة" واحدة منهم.

من الواضح أن هناك محنة مؤكد، إما أن نتوقع أثرا تطهيريا للتراجيديا، ومعها مخدر من الحياة اليومية كنتيجة، أو أن نلغى مثل هذا التأثير، وأن نلغى معه النصف الخير للشخصية الإنسانية. مع ذلك فليس هناك حاجة لأن نرى الوضع بهذه الطريقة، وأن تفسير أرسطو الذى عرضه همفرى هاوس منذ سنوات قليلة، يشير إلى وجهة نظر مختلفة. يزعم هاوس أن هذه ليست القضية، فأرسطو لم يعتبر المسرح نوعا من

الأفيون ؛ ولا توجد نظرية للتطهير ذات معنى تتكلم عن التخلص من "عنصر الألم" في الشفقة والخوف. فلم يقل أرسطو إن الشفقة والخوف بهما "عنصر مؤلم"، فهو يقول عنهما معا إنهما أنواع من "الألم" أو "الاضطراب"، فلأجل أن تتخلص من "الألم" سوف يعني أن تتخلص من العاطفة كلية. إن الذي يهمنا في المسرح ليس هو أن نتخلص من هذه المشاعر ولا أن نبالغ فيها، بل هو أن نشعر بكل واحدة منها في حدود معقولة "لا يوجد شيء أكثر أهمية في تربية الشخصية" كما يقول أرسطو في ملخص هاوس، أكثر من التدريب على الاستمتاع والشعور بالألم بطريقة صحيحة، مع الأشياء الصحيحة وفي الأوقات الصحيحة وبالدرجة الصحيحة. ليس من الصواب أن تخاف من لا شيء أو تغضب من لا شيء؛ هناك أشياء يخاف منها الرجل العاقل ويغضب هذا مؤكد، إنه دور الكاتب المسرحي أن يعرض هذه الملامح للحياة الإنسانية التي تثير هذه العواطف في الرجل العاقل. فهو لن يحسن عمله إذا قدم فقط هذه الشخصيات التي تبث الكراهية والاحتقار، أو الإعجاب المطلق، بل التي تمتلك نفس النوع من الخصال الممتزجة مثل التي يعرفها الرجل الحكيم في نفسه. وسوف يقدم أيضا مواقف مأسوية أكثر حدة من تلك التي يعيها المتفرج في حياته خارج المسرح، في نفس الوقت سوف يدعو المتفرج بكياسة لأن يعيش بخيال حي، في نفس التجربة التي تتأتى لهم كجزء من حظ الإنسانية. وبهذه الطريقة رغم أن المتفرج سوف يدخل المسرح من أجل المتعة، وليس ليتعلم، فإنهم بقدر ما كانوا متنبهين لتوجيهها سوف يكونون في حالة أفضل لهذه المتعة . "المأساة" يلخص هاوس" تثير المشاعر من القوة إلى النشاط بواسطة محرك أو حافز جدير وكفء، إنها تتحكم فيها لتوجيهها إلى الأشياء الصحيحة والطريقة الصحيحة، وأن يمارسوها، في داخل حدود المسرحية، كما يمارس الرجل العاقل مشاعره. وعندما تميل إلى القوة ثانية بعد أن تنتهي المسرحية، فإنها تصبح إمكانية مدربة أكثر من ذي قبل . هذا ما يسميه أرسطو بالتطهير، إن استجابتنا تقترب أكثر من مشاعر الرجل الطيب، بعبارة أخرى، فإن التطهير يعني التخلص ليس بمعنى الإزالة الكاملة، بل بجعل الأمر صحيحا وحكيما هي تطهير

العواطف كما فسرها ملتون " يهدئها ويقللها إلى مقدار عادل بنوع من المتعة تحدث له الإثـــارة عن طريق قــراءة أو مــشاهدة تلك العواطف إذا تم محاكاتها جيدا .

. إن المفارقة فى رؤية أرسطو للتطهير، هى أنها تعطى ما يسميه "فرحة بريئة" للناس[٢٩] تزودنا بما وصفه ملتون " نوعا من المتعة " . إن هذه العاطفة قد ارتبطت ارتباطا حميما بالتراجيديا على مدى القرون الماضية، ومازالت فى العصور الحديثة، وهو أمر لا شك فيه " إنها الفرحة " التى قال عنها أحد النقاد المحدثين هى " غريبة جدا فى وسط التجربة " المأسوية " . بالنسبة لبريخت فإن هذه الفرحة تبدو سابقة لأوانها بطريقة مستهجنة كما كانت بالنسبة لليفر كوهن فى رواية " توماس مان"، الذى ظن أنه "يسترجع" الكورس الممتع فى السيمفونية التاسعة لبيتهوفن؛ أو بالأحرى لأن بريخت نفسه لا يتكلم عن " الفرحة " ولكنه يتكلم عن التخدير أو – النشوة – أى أن تمجيد الاستجابة العاطفية بالنسبة له هو شيء مشكوك فيه كشكل من أشكال الوهم، كما كان بالنسبة لنيتشه. أليست هى فى الحقيقة خيانة للاستجابة الإنسانية الكاملة أن تحصل على متعة من المأساة؟ بالنسبة لهذا فمن الصحيح الإجابة أن هناك من يمكنه أن يكون على "معرفة" كبيرة إن المتعة الزائفة قد تنتج من استجابة زائفة، من استجابة تعرف جيدا جدا ما يمكن توقعه فى النهاية. من الصحيح أيضا الإجابة بأن أرسطو يتكلم دائما عن "الوسيلة الصحيحية" فهو يكتب فى "كتاب الأخلاق النيكو ماخية مثلا" كل من الخوف والثقة والشهوة والغضب والشفقة والمتعة عموما والألم يمكن الإحساس بها كثيرا جدا أو قليلا جدا؛ وفى كلتا الحالتين لا يكون ذلك جيدا، بل أن تشعر بهما فى الوقت الصحيح، وبالإشارة إلى الأشياء الصحيحة، إزاء الناس المناسبين ، وبالدافع الصحيح، وبالطريقة الصحيحة، وهو الوسط الأفضل وأن هذا هو صفة الفضيلة"[٣٠] ما هو هذا الصحيح فذلك يمكن اكتشافه فقط عن طريق كل شخص بطريقة فردية، فى علاقته بأمثلة خاصة، وعن طريق التجربة والخطأ.

ومع ذلك فإن رفض بريخت للدراما الأرسطية، سواء كان فهمه جيدا أو سيئا، لما يريد أن يرفضه فهو رفض الشكل البرجوازى للفن، والبديل هو للمسرح البلوريتاري أو المسرح الشيوعى . هل كان بهذا يقطع نفسه من إمكانية الانجذاب للإنسانية عموما، بأن يفرض نظرية قائمة على " الوعى الطبقى " للمسرح التى يمكن فقط لأعضاء الطبقة الخاصة أن تتذوقها؟ أو هل يقصد رغم هذا العمومية التى يمكن لخصومه السياسيين أن يضطروا إلى الاعتراف بها ؟ بعض أقواله تميل إلى أن تفترض الأولى وهكذا كتب فى ملاحظة لمسرحية " الأم "، إن علم الجمال السائد يتطلب من العمل الفنى.... أن يكون له تأثير يتخطى كل الاختلافات الاجتماعية والاختلافات الأخرى بين الأفراد. مثل هذا التأثير، الذى يرأب الصدع بين التناقضات الطبقية تتم تجربته حتى اليوم عن طريق الدراما الخاصة بالمدارس الأرسطية؛ لأن كل هذا الاختلاف بين الطبقات يصبح أكثر فاكثر وضوحا بالنسبة للأفراد. إنهم يحاولونه أيضا عندما تكون التناقضات الطبقية هى موضوع هذه المسرحيات، وحتى عندما تنحاز كل الأطراف لطبقة أو لأخرى . فى كل حالة هناك تتشكل فى صالة المتفرجين، على أساس "الإنسانية المشتركة " التى يشترك فيها كل المتفرجين؛ فهناك هوية جمعية تدوم بدوام المتعة الفنية . المسرحية غير الأرسطية كنموذج " الأم " ليست مهتمة "بإثارة الشعور الجمعى " إنها تقسم الجمهور[٣١] .

كان من الصعب على بريخت أن يذهب بعيدا جدا عن هذا فى معارضته المشاعر الإنسانية المشتركة إلى حد معارضة موقف الحزب الشيوعى. من ناحية أخرى، فقد دافع عن الشيوعية ضد تهمة أنها استبعادية، وكونها غامضة لا يقدر على فهمها غير المختصين تبعا للاعتقاد بأنها الفلسفة الحالية التى ترتبط كلية بالواقع وبذلك المعنى فهى الفلسفة الوحيدة الصحيحة، بريخت كان يعتقد أن فلسفة عالمية لا

يتجاهلها سوى الخصوم. "نحن نستطيع ويجب أن نحدد أن منطوقاتنا ليست محدودة وليست ذاتية، ولكنها موضوعية وذات صلاحية عامة فنحن لا نتكلم من أجل أنفسنا كقسم صغير، ولكن من أجل الإنسانية كلها، باعتبارنا القسم الذى يمثل مصالح الإنسانية كلها، وليس جزءا منها"(٣٢). إنه يحتج فى دائرة هنا . الشيوعية ليست إقصائية لأن الشيوعية صحيحة بدرجة مطلقة. إن خصوم الشيوعية يمكن إظهارهم على أنهم يفتقدون الصلاحية العامة لآرائهم بالاحتكام للشيوعية باعتبارها الفلسفة ذات الآراء الصالحة عموما. بهذه الوسيلة فإن بريخت لا يبرهن على شىء بل إنه يتجاهل فقط برامج أولئك الناس غير الشيوعيين الذين يهتمون جدا بإزالة الشرور من المجتمع القائم كما يريد هو.

وبمرور الزمن، بدأ بريخت يرى أن الفروق أقل حدة مما كان يراها من قبل . فبعد الحرب العالمية الثانية انعكس موقفه تماما. ففى ذلك الوقت، كان قد عاد من المنفى ليعيش فى المنطقة الشرقية من ألمانيا التى سميت فيما بعد " الجمهورية الألمانية الديمقراطية "، حيث شعر ربما بسذاجة أن الوقت لإقناع الجماهير بالحاجة إلى الشيوعية قد فات. على أى حال، فقد أعلن الآن تغيرا كاملا للجبهة . فى "الأورجانون الصغير للمسرح" الذى كتب سنة ١٩٤٨، يتذكر فيه كتاباته الأولى فقط لكى يرفضها؛ فى ذلك الوقت، قال إنه قد " هدد "بتحويل وسيلة المتعة إلى درس يجب تعليمه، " وتحويل بعض المؤسسات من أماكن متعة إلى وسائل إعلام " أى أن يهاجر من أماكن المتعة... دعنا الآن نعود ونحن نادمين عموما، نتذكر نيتنا فى هجر أماكن المتعة ونعلن مع الأسف الشديد نيتنا الأكيدة فى الإقامة فى هذه الأماكن، فلنعامل المسرح كمكان للمتعة، كما يجب أن نتعامل مع مكان للجمال الحقيقى ودعنا نكتشف أى نوع من المتعة يروق لنا(٣٣).

فالمسرح يجب ألا يكون أخلاقيا ولا تعليميا، عليه فقط أن يفصل نفسه عن النماذج الكلاسيكية التى كانت تناسب العصور الماضية ، وأن ينتج متعة تناسب

عصرنا. بعبارة أخرى؛ أن يكون مسرحا علميا فى مزاجه، وهو ما يعنى فى نظر بريخت، مسرحا شيوعى المزاج؛ لأن الشيوعية تمثل له الطريقة العلمية للنظر إلى الكون عند هذه النقطة فى بيانه اندفع بريخت إلى كم مؤكد من التناقضات الذاتية من ناحية، واستمر فى التأكيد على وظيفة المسرح بوصفه مساهمة فى النضال السياسى – وأن التقعر فى لغته، وهو موجود بكثرة فى كتاباته الماركسية الصريحة ، وهى مهمة فى ذاتها: " نحن نحتاج إلى مسرح لا يتيح لنا فقط العواطف والرؤى والنبضات التى تتيحها مجالات العلاقات الإنسانية التى تجرى فيها الأحداث، بل مسرح يستخدم وينتج أفكارا ومشاعر تلعب دورا فى تغيير المجال"(٣٤).

هنا، يفكر بريخت بوضوح فى تأثير "الإغراب" بمصطلحات مسرحيات الدعاية فى أوائل الثلاثينيات مع ذلك فقرب نهاية المقالة نفسها " يتبنى بريخت موقفا مختلفا ينسجم كثيرا مع روح المسرحيات الأخيرة. بكلمات تستدعى إلى الذهن معالجته العاطفية جزئيا لبونتيلا الرأسمالى : حيث كتب أن المجتمع يستطيع أن يستمد المتعة حتى من المعادين للحياة الاجتماعية بينما يعرض هو الحيوية والعظمة .... حتى النهر الذى يستطيع أن يتخطى الحدود مسببا الكوارث يمكن للمجتمع أن يستمتع به فى عظمته إذا استطاع، هذا المجتمع أن يسيطر عليه "لأنه حينئذ ينتمى إلى المجتمع"(٣٥)

هنا نجد علامات معالم الموقف الجمالى؛ لأنه رغم كل شىء، فإن المعادى للمجتمع يمكن السيطرة عليه بمجرد التعرف على خواصه. يزداد هذا الميل ظهورا فيما بعد. "إنه ليس مسألة تصوير النجاح أو الفشل" يواصل بريخت كلامه، " فكل المحاولات لإعادة تشكيل المجتمع ليست فقط المحاولات الشيوعية " سواء ظهرت فى الأدب على أنها فشلت أو نجحت، فإنها تعطينا شعورا بالانتصار والثقة وتمدنا بالمتعة لإمكانية التغير فى كل شىء، يعبر جاليليو عن هذا فى مسرحية بريخت عندما يقول " فى رأيى أن العالم مكان نبيل جدا وعجيب، بالنظر إلى كل التغيرات والأجيال التى تتواتر فيه

باستمرار"[٣٦] المعيار هنا ليس مصلحة المجتمع، وليس المجتمع اللاطبقى كغاية نهائية : والأصح سـواء كان فى إطـار تـأملى أو إطـار حماسى، أن التغيـر مقبـول فى حد ذاتـه، وأن أعلى درجات المتعة هى مشاهدة مثل هذا التغير بطريقة لا تتأثر أخلاقيا.

طبيعة التغير نادرا ما تبدو ذات أهمية هنا. بينما فى المسرحيات الدعائية كان بريخت يقصد إلى تغيير البنية الاجتماعية لصالح غير المستفيدين، إنه الآن يرحب بالديناميكية الكاملة لتدفق الحياة . بهذا المفهوم يتغير تأثير "الإغراب" فلم يعد تعليم درس، على الأقل ليس درسا سياسيا. فإذا كان ثمة شىء يمكن استخلاصه من المسرح، فإن ذلك يتم عن طريق الفرد وليس المجتمع، وبلغة المتعة لا الربح، " إنه (المسرح) لا يجب أن نتوقع منه أن يقوم بمهمة التعليم، ففى كل الأحوال ليس هناك أكثر فائدة من أن تترك نفسك للمتعة، سواء بالمعنى الجسمانى أو العقلانى[٣٧] إن دور المسرح هو شىء "سطحي تماما"، وإن هدف الحياة هو الاستمتاع بهذه السطحية قبل كل شىء آخر. الواقع أنه لا يوجد شىء يمكن مقارنته بالمتعة المستمدة من العروض الفنية. ففى المسرحية يستطيع العامل أن يجرى مسحا على البعد للتغيرات الهائلة التى تجرى فى الحياة، ويتخلى عن الهدف المثالى الكامن خلف هذه التغيرات "دعه" (أى العامل) فى مسرحه يستمتع بمتاعب مشاغله الرهيبة التى لا تنتهى، والتى تبقيه، حيا، دعه مع مخاوف تحوله المرعبة التى لا تتوقف. (دعه هنا يخرج نفسه بأبسط الطرق الآن أبسط أشكال الوجود يوجد فى الفن)[٣٨].

من الواضح، إذا كان المتفرج يستمتع بعرض المخاوف أمامه، ولو بالمعنى الواسع لكلمة " المتعة " فهو أقل استعدادا لتغييرها، وعن طريق الإكثار من هذا (سوف يتقبل) أكثر توقعات التغيير المستمر التى ليس لها هدف نهائى. ففى الكلمات الأخيرة فى "الأورجانون" يرجع بريخت إلى موقف

قريب من ذلك عبر عنه فى مسرحية "بعل" وهو موقف المرحب بكل أنواع المتعة المنحلة بأفظع أشكالهـا، وكذلك بأمتـع أشـكالها الواضـحة أو عواقبها الواضـحة لكونه على قيد الحياة.

مع ذلك، فإن بريخـت هنـا ليس بالضبط مضـادا للماركسية، فالمتعة المشابهة "للدورة الدائمة" للمادة يمكن وجودها كذلك عند الشراح الأساسيين للفلسفة الماركسية.

كـتب إنجلز يقـول: "إننا نملك اليـقين أن المادة تبـقى دائمـا هى ذاتهـا فى كل تحولاتها، فلا يفقد من عناصرها شىء، ومن أجل هذا أيضا بنفس الضرورة التى تبيد بها أعلى مخلوقاتها على الأرض، فإن العقل المفكر يمكن أن يستولدها فى مكان آخر وفى زمان آخر"[٣٩]. هذا الترحيب الهرقلى للعالم المتغير بمعادله الغريب فى مذهب نيتشه الخـاص "بالحـدوث الأبـدى" هو جـزء من الماركسـية، بالمفارقـة مثـل رؤيتها الغيبية عن المجتمع اللاطبقى، لا يفعل بريخت هنا شيئا أكثر من أنه يساير تناقضات أساتذته.

فالنظرية الأخيرة إذن، فى حين أنها لا تزال تشتمل على هدف سياسي، يجمع معه اتجاها جماليا فإنه لا يبذل أى محاولة للتصالح مع الآخر. من بين الاتجاهين فإن الاتجاه الجمالى قد حظى بالقدر الأكبر من التأكيد، حتى إنه لم يعد من المدهش أن تجد فى كثير من مسرحياته الأخيرة، مجرد حل شيوعى ظاهرى للمشاكل الاجتماعية التى تواجهه، إن جماليات بريخت تكشف عن أضعف نقاطها، فى عدم ملاءمتها الكاملة للمأساة، إصرارها فى أن المآسى كما قدمها شكسبير وسوفوكليس يمكن تقديمها الآن كأشياء يمكن تفاديها أو تجنبها إنه شىء طيب أن نتكلم عن المآسى التى يستمتع بها المجتمع فى كل عظمتها مادامت بقيت تحت سيطرة المجتمع . مع ذلك فإن التاريخ الإنسانى ملىء بالكوارث الفردية والقومية التى لم يتمكن المجتمع من السيطرة عليها، وإن المأساة قد واجهت هؤلاء دون رحمة، فاستوعبوا أسوأ ما فيها وتحملوها

دون يأس أو اسـتـسـلام؛ لأن هـذا الشكل من المسـرح أو الدرامـا ليس له مكان عند بريخت، نظريا على الأقل، فإن الرجال والنساء عنده إما أنهم إناس خدعوا فى الماضى ويعانون متاعب يمكن أن نستخلص العبرة منها، أو مستمتعون بتناقضات اللحظة الحاضرة . بالنسبة للملايين الذين عاشوا فى السنوات القريبة ورأوا الكارثة النهائية التى لا مفر منها وهى تهددهم، الكارثة التى عندما أتت أمكن مواجهتها فقط بالروح والإيمان، أما بريخت فليس لديه أى كلمة يقدمها فى هذا المجال.

الفصل الخامس

المنفى والكفاح ضد النازية

فى عام ١٩٣٣، فاز الحزب النازى بالأغلبية فى انتخابات الرايخستاج، لم يكن هذا إنجازا ساحقا، ولكنه كان كافيا ليُمكنهم من التقدم بما يسمونه " الثورة غير الدموية " وإقامة حزب واحد وحكم الرجل الواحد تدريجيا خلال بضعة شهور. لم يزد عدد النواب المؤيدين لهتلر على ٢٨٨ فقط، ضمن ٦٤٧ هم أعضاء الرايخستاج. لكن الديمقراطيين الاشتراكيين كانوا يثقون فى وعود هتلر بألا يخرج على الدستور، ولم تقم اتحادات العمال بأى احتجاج رسمى ملحوظ فى شهر مايو عندما تم تأميمها، وفى شهر يوليو، مما أدهش هتلر، أنه تم توقيع معاهدة مع الكرسى الرسولى، الذى أدى تقريبا إلى رضوخ جميع الكاثوليك الرومانيين . فى أغسطس ١٩٣٤، استطاع هتلر أن يزعم أن أكثر من ٩٠ ٪ من مجموع الناخبين، كانوا يؤيدون أعمال مجلس الوزراء فى تعيينه زعيما ومستشارا للرايخ. كانت الدوافع التى أدت إلى هذا الدعم المعطى له كثيرة ومتنوعة. إذ تم ترهيب بعض الناخبين بالضرب والتعذيب، وأُرسل بعضهم إلى معسكرات الاعتقال، وصدق البعض فى أن الإدارة لديها يد قوية . ولم يكن بعضهم مهتما بالأمور السياسية. وأراد البعض مراجعة معاهدة فرساى بسبب ما فيها من عيوب. ولأنها تنتقص من مصالح الشعب الألمانى، وبعضهم كان ضد اليهود وبعضهم كانوا اشتراكيين غير معارضين للاشتراكية الوطنية، والشبكة المعقدة تم متابعتها بدقة[1]، ولا يمكن لها أن تترك نفسها بسهولة لإطلاق أى أحكام عامة .

أما بالنسبة إلى بريخت، كان التفسير بسيطًا بدون ميزة الإدراك المُتأخر، فالنازية هى المرحلة النهائية للنظام الرأسمالى. استفاد الحزب النازى بمساندة أصحاب رؤوس الأموال وأصحاب الصحف الكبار من الكساد الاقتصادى العالمى لعام ١٩٢٩، لكى يستولى على خيال الملايين من المؤيدين. وبالفعل، لقد تم دعم النازيين بقوة لتأسيس حزبهم بمساعدة شخص من أغنى المليونيرات فى ألمانيا(٢). وكما قال جورج أورويل إن فكرة أن هتلر هو دمية الآلة التى تشد الخيوط قد تم قبولها من كل النواحى، فقدامى العسكريين وأعضاء نادى الكتاب أيضا بلعوها كاملة . وكان لدى كل منهم "إذا جاز التعبير" مصلحة خاصة فى تجاهل الحقائق الأصلية(٣). وقد وعد النازيون ببناء مجتمع منظم مكتف ذاتيًا، ولا تزعجه الإضرابات فى ألمانيا مائة بالمائة، ولا يخضع لاهتزازات الصعود والهبوط التى قهرت الأمة منذ عام ١٩١٨ . لم يكن لديهم أدنى شك فى تحقيق غايتهم . أما معارضتهم من جانب الديمقراطية القائمة فى جمهورية فيمار فلم يكن لها أى تأثير، فى حين أن تلك الديمقراطية نفسها "كما تبدو للماركسيين" كانت أداة للنظام الرأسمالى. وكان الطريق الصحيح هو أن يقضوا على النظامين معا " النازية والرأسمالية " بضربة واحدة وأن يقيموا نظاما شيوعيا فى مكانهما. كان الماركسيون، هذه حقيقة، مهيئين تماما لليأس من الديمقراطية البرلمانية، التى استمرت عشر سنين فقط فى كل التاريخ الألمانى (وسرعان ما سئموا منها بعد إحيائها فى عام ١٩٤٩) .

تذهب المطالب الملحة للوضع إلى شرح لماذا فى كل المسرحيات التى كتبت بين عامى ١٩٢٩ و١٩٣٣، ليس بينها واحدة تعادى النازية بصورة صريحة، ولكنها اتجهت عموما ضد المنشقين عن خط الحزب الشيوعى، أو ضد الرأسمالية بصفة عامة. ولكن مجرد أن بريخت كان فى جانب اليسار، فكان هذا كافيًا لأن يجعله هدفًا واضحًا. وفى عام ١٩٣٣ أُجبر على أن يهرب من ألمانيا، تقريبًا مثل أى كاتب وفنان حسن السمعة، كانت كتبه محظورة فعلاً. ووصلت حياته إلى حافة المأساة القاسية عندما

تعرضت ابنته بربارة التى تبلغ من العمر عامين للخطر، واخُتطفت كرهينة فى الدولة وأنقذت فقط على يد واحد من الإنجليز العاملين فى هيئة الإغاثة. هذا الحدث الذى تردد صداه فى القصة المشابهة والتى تجسدت فى مسرحيته الأخيرة، " دائرة الطباشير القوقازية " The Caucasian Chalk Circle، ولكن بالرغم من أن أسرته ظلت متماسكة وأعيدت إليه زوجته وأطفاله، فإنه لم يتخذ الخطوة الواضحة المتوقعة بالذهاب إلى روسيا، وبدلاً من ذلك وبعد تحركه فترة خلال النمسا وسويسرا وفرنسا، استقر فى الدنمارك وأقام فيها باستثناء بعض زيارات إلى موسكو وبرلين ونيويورك، التى ذهب إليها لكى يرى عروض مسرحياته، أو يتابع بعض أعمال مشابهة، من أواخر ربيع ١٩٣٣ حتى صيف ١٩٣٩. لم يقم بأى قطيعة مع الشيوعية، و من الممكن أن تكون هناك أسباب مختلفة جعلته يختار أن يبقى خارج الأماكن المحورية للحركة الشيوعية. فى الواقع، برغم أنه أصبح محررا مشاركا لمجلة Das Wort الخاصة باللاجئين التى تصدر دوريا فى موسكو، فإنه لم يقم إلا بزيارة واحدة فقط إلى عاصمة روسيا، فى عام ١٩٣٥ . ولو صح هذا التقرير الذى شرح إخفاقه فى البقاء هناك بابتسامة اعتذار : " لم أستطع الحصول على قدر كاف من السكر لفنجانى من الشاى والقهوة ". ربما كان السكر يشير إلى حلاوة أشياء متنوعة . فى ديسمبر عام ١٩٣٤ جرت عملية إعدامات سياسية على نطاق واسع. فى كل الأحوال، لم يجد بريخت جاذبية دائمة فى روسيا، وأثارت تحركاته الكثير من التخمينات الغريبة . عشية وقوع الحرب غادر بريخت الدنمارك إلى استكهولم، وفيما بعد فى عام ١٩٤٠ إلى فنلندا. ومن هناك تقريبا على حدود روسيا تقدم واستلم تأشيرة سفر لأمريكا التى استخدمها فى ٢١ يوليو عام ١٩٤٠ لكى يدخل إلى الولايات المتحدة الأمريكية عن طريق كاليفورنيا حقيقة، كان لديه الأسباب التى تم تخمينها وقد اختار أن يسافر على طول الحدود الكاملة للاتحاد السوفيتى فقط لكى يصل إلى الطرف الآخر للبلاد عند فلاديفوستوك Vladivostok، ويبحر فى أمان عبر المحيط الهادى. وهذا يدعو إلى قليل من الدهشة، لو افترضنا أن إخلاصه للشيوعية كان أقل من إيمان قلبى كامل. ربما لم يكن كذلك.

ربما شعر بريخت بأنه يستطيع أن يعمل أفضل، من خلال علاقاته بدول غير شيوعية. والمحتمل أكثر أنه بسبب معرفته بالطريقة التى تم بها قمع الكتاب مثل olesha , Bulga-kov . Mayakovsky قرر أن يظل بعيدا عن ستالين؛ لأنه فى هذا الوقت كان القمع السياسى للفنانين قد اقترب منه شخصيا. فى عام ١٩٣٦، حدث أن أرنست أوتولاد الذى عمل معه فى فيلم اسمه kule wampe قد تم سجنه فى اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية، المكان الذى لجأ إليه فرارا من النازي[٤] أيا كان الحال فإن رحلات بريخت فى المنفى لم توحِ بنوعية الشخص المستعد للخضوع إلى نظام الحزب، كما تقودنا أعماله الدعائية فى بداية الثلاثينيات للافتراض.

توجد مسرحيات ألمانية قليلة جدا للفترة النازية تحمل مواضيع معادية للنازية، ولم يكن من المدهش لكاتب مسرحى ألمانى فى المنفى، أن يرى مسرحياته تمثل إلا لجمهور صغير. كما شعر البعض أنه لم تكن كتابة المسرحيات السياسية بالضرورة أفضل أشكال المعارضة لهتلر. باستثناء مسرحيات بريخت إلا أن مسرحية "الأجناس" Die Rassen للكاتب Ferdinand Bruckner ومسرحية الملوك الأستاذ Professor Mamlock للكاتب - Friedrich Wolf بقيت مذكورة . وعلاوة على ذلك، فإن ما كتبه بريخت، كان من نوعيات مختلفة، يعتبر بعضه تافها، وربما ثمرة إرادة يائسة من الاستمرار فى الكتابة، مع أن فرص العروض أو حتى العمل ككاتب مسرحى قد بدت بعيدة بطريقة لا نهائية، ويبين البعض قلق بريخت الإنسانى الذى شعر به تجاه الألمان الذين أُجبروا على مواجهة الرعب، لا يوجد من المسرحيات التى كتبت ضد النازية تحديدا مسرحية تمثل أفضل أعماله، لكن هذه المسرحيات تمثل الجزء الأكبر من المسرح الألمانى فى تلك الفترة(٥) فهى تستحق الاهتمام. كُتبت مسرحية "الرؤوس المدببة والرؤوس المستديرة" Round Heads and Pointed Heads ما بين عامى ١٩٣٢ - ١٩٣٤ وهى تعتبر أقل مسرحياته إقناعا. شأنها شأن مسرحية "القديسة جان فتاة الحظيرة" فإنها تستخدم نوعا من الشعر الحر على طريقة شكسبير، لكى يتهكم على ادعاءات المتكلمين.

فى تلك المناسبة، استولى بريخت على الإطار الرئيسى لمسرحية شكسبير، وأعدها لتناسب غرضا سياسيا. كانت فكرته الأساسية، ربما أن يبين ما كان مشكلة أخلاقية عند شكسبير، فالبنسبة لبريخت هو مشكلة اقتصادية.

كما فى مسرحية "عين بعين" يتخلى الدوق عن سلطته فى مدينته فيينا مؤقتا إلى أنجلو الذى يحكم بالإعدام على الشابة كلوديا بتهمة الفجور، ويوافق على التراجع عن الحكم فى حالة استسلام إزابيلا أخت كلوديا له لإشباع شهوته، فوافقت لكنها أرسلت ماريانا محلها. فى أثناء ذلك، يتم إعدام مجرم عادى بدلا من كلوديا . فى نهاية المسرحية يرجع الدوق إلى حكم مدينته ويفتضح أمر أنجلو ويتم إجباره على الزواج من ماريانا فى حين تتزوج كلوديا من الدوق وتصبح حرة.

فى مسرحية "الرؤوس المدببة و الرؤوس المستديرة" استبدل الدوق بنائب الملك، الذى تخلى عن السلطة إلى أنجلو إبارين Angelo Iberin؛ لأنه كما فهم أن إبارين سوف يصرف الانتباه عن الظلم فى تقسيم الملكية بين الفقراء والأغنياء بتقسيم الناس، بطريقة غير منطقية البتة، أى إلى صنفين هما ذوو الرؤوس المدببة وذوو الرؤوس المستديرة، وأثناء حكم إبارين اتهم جوزمان De Guzman وهو ثرى من ذوى الرؤوس المدببة، بعلاقة جنسية غير مشروعة مع شابة فقيرة من ذوى الرؤوس المستديرة، شأنه شأن كلوديا Claudio فى مسرحية شكسبير، و لكى يتم العفو عنه، اقترحت أخته الراهبة إزابيلا أن تضطجع مع أنجيلو، ولكنها أرسلت نفس الفتاة ذات الرأس المستدير بدلا عنها، ويقبل والدها الفقير أن يُعرض نفسه لحكم الإعدام بدلا من جوزمان، أملا في أن يعفى من دفع إيجار السنة. وكما انتهى الأمر، لا يوجد تنفيذ لحكم الإعدام، لا للرؤوس المستديرة أو الرؤوس المدببة. ففى النهاية، يرجع نائب الملك ويعفو عن الثرى جوزمان. لم يعد من الضرورى أن نستمر فى الادعاء بأن الظلم الحقيقى يأتى من الاختلاف بين الرؤوس المدببة والرؤوس المستديرة. حيث إن المتمردين هناك فى أحد الأقاليم البعيدة،

يعتقدون أن التفرقة – الاقتصادية هى السبب الوحيد للظلم، وقد تمت هزيمتهم. تنتهى المسرحية بصدور عفو عن جميع المتهمين ما عدا حملة المناجل، الذين راحوا يرددون أغنيتهم الثورية قبيل تعليقهم على المشنقة.

الرمز واضح فعلا (فى وقت كتابة المسرحية)، لقد سمح لهتلر على يد الرأسماليين وحلفائهم فى الحكومة، بأن يصرفوا أنظار الشعب الألمانى عن الظلم الاقتصادى بإثارة الفتن ضد الشعوب السامية بمجرد أن تمت هزيمة الشيوعيين تم التخلى عن هذه الحركة الخداعية، واستطاع الرأسماليون أن يعودوا إلى أساليبهم العادية فى استغلال الفقراء لمصلحة الأغنياء.

وكما هو ظاهر فعلا فإن التفكير السياسى غير ناضج، وإن المسرحية لا تكسب شيئا من استخدام أسلوب مجازى غير مباشر، إشارة إلى ما كان يحدث فى ألمانيا. لقد جعل التلميح فى مسرحيات شكسبير مُبهما، بالنسبة لكثير من أفراد الجمهور، ولا يوحى بشىء سوى عدم الاحترام وانقطاع صلته بالموضوع، وكان يمكن أن يكون الأفضل، لو أنه مؤسس على مستوى أعلى من القداسة. الحواديت التى تبحث فى سلسلة الأحداث فى حياة الفقراء، وخاصة الذين لديهم الاستعداد لمواجهة خطر الإعدام وفى حالة الشابة الفقيرة التى تقبل العمل بالدعارة، ويفترض أن الدوافع الاقتصادية هى السبب الأهم. وكما فى مسرحية "القديسة جان فتاة الحظيرة" يبدو أن شدة الضغط الاقتصادى تدفع الإنسان الفقير أن يفعل أى شىء.. نغمة العداء للدين نغمة فجة أيضا، فالراهبات واقعات بنفس الدرجة تحت رحمة الاعتبارات الاقتصادية كأى إنسان آخر.

من الصعب علينا أن نفكر فيما كان يقصده مارتن إسلن بقوله "المقاطع الجميلة" فى هذه المسرحية(٦)؛ لأنه لم يستشهد بشىء، وأنه من السهل أن نتفق معه عندما يقول إن التفسير الماركسى لسياسة هتلر العنصرية قد فشل بطريقة مؤسفة جدا لدرجة أفقدت المسرحية مصداقيتها(٧). وقد مضى فى ملاحظاته إلى حد القول إن هذا

التفسير، لو كان صحيحا، لقام هتلر بالعفو عن أغنياء اليهود، ولكانوا ظهروا فى النهاية واقفين إلى جانبه. يُدهش الإنسان من ضيق نظرة بريخت فى عمله، وعدم اهتمامه الكامل إلا بالدوافع الاقتصادية بعد اهتماماته المفرطة التى بشرنا بها فى مسرحية "بعل".

يصعب أيضا أن تفهم ماذا يقصد إسلن من ناحية أخرى، عندما يقول إن التفسير الماركسى أفسد مسرحية بريخت "الخوف والبؤس فى الرايخ الثالث" التى كتبها (١٩٣٥ - ١٩٣٨)[٨]. هنا مسرحية لا تقدم بالمقارنة شيئا عن طريق التفسير. فهى مختلفة تماما عن مسرحيات بريخت الأخرى، فيما يختص بالمشاهد الفردية، فهى واقعية تماما إذ طالب بأن تكون هذه المشاهد منفصلة، بعضها عن بعض، بالأغانى التى يرددها الجنود وهم فوق المدرعات. عندما أخذ فى الإعداد المسرحي لبعض الحوادث الواقعية التى قرأ عنها فى الصحف، أو التى سمعها من أصدقائه، حصر بريخت نفسه فى الحوار الصريح المباشر الذى لا يخلو من لفتات ساخرة - تأتى عرضا. تحكى كل واحدة منها حكاية عن ألمانيا تحت حكم هتلر، من حيث الشكل فهو شكل القصة القصيرة وليس الشكل الدرامى، أما المضمون فإنه مشبع بدرجة كافية.. أحد المشاهد البريختية النموذجية، هو المشهد الذى يقوم فيه عضو فى قوات الصاعقة الهتلرية بدعوة أحد العمال لكى يتصنع أنه تجرأ على أن يشكو ضد الدول، فيجيب العامل بقوله ما كان يود أن يقوله، "لو أنه كان حقا يقصده" وبهذا أصبح المشهد كله "مغربا" كما فى مسرحية "السيد بونتيلا" عندما ينجح ماتى فى إقناع إيفا بأن تتصنع دور زوجة من الطبقة العاملة، وهذه أفضل طريقة يمكن أن تبين ما يجب أن تكون عليه حياة هذه المرأة حقيقة، بالنسبة لبقية القصص فقد كان بريخت تقليديا فى الأساس. كان يتجنب العنف الجسدى رغم وجود مشهد به ضرب بالسياط، وآخر يقوم فيه رجال القوات الخاصة المخمورون بإطلاق النار عشوائيا فى الشورع ليلا. وانسجاما مع تجربة معظم الألمان فى ذلك الوقت، ثمة شعور بالخدر،

يكشف عنه بريخت، وعن عدم جدوى الفعل، هو الإحساس بانه لا يوجد من تثق فيه، وأن أدنى مقاومة قد تؤدى إلى عقاب لا يحتمل. هناك رجل يسمع أن جاره فى الطابق الأسفل كان معتقلا ويشكو لزوجته أنهم ما كان يحق لهم أن يمزقوا معطفه. وأنه لا يسمح لنفسه بأن يشكو على نطاق أوسع، فهناك المحامى الذى يدرك رغما عنه، أنه لن يسمح له بالدفاع فى المحكمة عن عميل تعرض للهجوم من أحد أفراد العاصفة. فرغم بقاء المظاهر الخارجية للعدالة، فإن الزوج والزوجة يخشيان افتضاح أمرهما عن طريق أطفالهما، ولا يتحدثان حتى يطمئنا أن طفلهما قد غادر المنزل وذهب لشراء الشيكولاتة. فالأسرة تفضل عدم فتح الكفن الذى أرسل فيه جثمان أبيهما، خشية أن تعرف شكوكهما عن أسباب الوفاة. فيحل الانتقام بعضو آخر من أفراد الأسرة. هناك مشهد لزوجة يهودية تقرر السفر إلى الخارج، حتىولا تتسبب فى تعويق حياة زوجها الآرى فى عمله، يقوم الزوج بمساعدتها فى حزم حقائبها؛ لأنها سوف تسافر لعدة أسابيع قليلة فقط، وفى النهاية يتكشف لنا الوصف الذاتى للزوج وحاجته الملحة لخداع النفس. وربما كان أكثر المشاهد تأثيرا هو ذلك المشهد الذى يقع فى أحد المستشفيات التعليمية، حيث يقوم الجراح بجولته اليومية لتفقد المرضى والعاملين، وفى هذه الجولة يحاول أن يغرس فى عقول تلاميذه من الأطباء الشباب، الضرورة الأولية التى تفرض على كل واحد منهم توجيه بعض الأسئلة للمريض. وكان المريض التالى هو أحد العمال المرسل من معسكر الاعتقال، وهو مضروب ضربا مبرحا فلم توجه إليه أية أسئلة .. وعند مرور الجراح لاحظ أحد التلاميذ الذى استطاع أن يعرف ما حدث أن هذا المريض مصاب بأحد أمراض المهنة.

النغمة واضحة مختصرة غير عاطفية، العمل كله له رنين الصدق، إنه يميل إلى جانب لشخصيات الطبقة العاملة فقط ويعترف بامتلاكهم إرادة بارزة للمقاومة. ورغم أنه غير معاد للدين، فإنه يسخر من الكاهن الوحيد الذى يظهر، ولا يسمح بعرض أى

شيء عن معارضة الكنائس الألمانية التى كانت تستوجب الظهور. ربما يوحى ذلك كثيرا بأن الألمان أساسا كانوا مرعوبين بسبب أشياء قليلة، فلا شيء يقال عن التأييد الفعال والحماسى، الذى حصل عليه هتلر من الناس الذين لم يقترب منهم الرعب، وهكذا فإذا أخذنا هذا كصورة لأحوال ألمانيا ككل، فإن المسرحية تبدو غير كاملة. مع ذلك فهى كصورة للاستنكار الصريح، فإن لها قوة، وعندما كان بريخت هو الكاتب المسرحى الوحيد فى أيامه، فى أى أمة، الذى يعطى صورة تفصيلية لأحوال ألمانيا، فليس من كرم الأخلاق أن نطالبه بأكثر من هذا، "الخوف والبؤس" هى أقل وضوحا كمسرحية من كونها عملا تسجيليا تاريخيا؛ لأن الأخير ما يزال له جاذبية رهيبة، ويستحق أن يعرف على مستوى واسع جدا.

مسرحية "الصعود المرفوض لأرتورو يووى" اكتملت فى سنة ١٩٤١ فى فنلندا. كما ذكر بريخت فى ملاحظاته، فى نفس الوقت الذى ذكر فيه اسم شريكه M. Steffin مستر استيفن. وهذه المسرحية لم تمثل أو تنشر فى حياة بريخت، ولم يقم بعمل تصحيحات نهائية بغرض النشر. مع ذلك فإنها بدون أى شك من أكثر المسرحيات وضوحا فى هجومها على النازية. وإنها أغرت الكثير من الممثلين المرموقين بأداء الدور الأول، من أمثال إيكهارت شال، ليو روشيستر، ونيكول ليامسون. نسف ادعاءات هتلر بالعظمة، وأى تيار فى ألمانيا يميل للتحدث عنه كرجل عظيم- بالربط بين مسيرة حياته، ومسيرة حياة بلطجى من شيكاجو وهى فكرة أصيلة. وأكبر نجاح لها كان فى المشهد التى تمت فيه عملية جريمة اغتيال هتلر لأرنست روم وشركائه، التى عرضت عن طريق مذبحة فى جراج على الأضواء الأمامية لسيارة فورد، وهى حادثة تبدو مستوحاة مباشرة من حياة آل كابونى، وبنفس الدرجة وبروح مناقضة نجد المشهد، المبنى على حياة هتلر، الذى يتلقى فيه يووى تعليمات من أحد ممثلى شكسبير عن كيفية إلقاء الخطابات السياسية، هذه الفقرة تعتبر منحة للممثلين، ولكن المعايرة عن طريق الإيماءة التى يمكن إدخالها فى الفقرة تعتبر رسما معينا على صندوق التذاكر، وأن العرض ينافس فيلم الديكتاتور العظيم لشارلى شابلن.

بريخت له غرض أكثر جدية من شارلى شابلن؛ لأن الجزء الرئيسى منه كان السخرية بهتلر، بوضعه فى موقف عبثى، فى صورة مهرج. لكن بريخت يستخدم أسلحة رسام الكارتون وكاتب الهجاء، لكن كما كتب فى المقدمة عندما كان يفكر فى نشر مسرحيته، قال إن مسرحيته "محاولة لشرح صعود هتلر إلى عالم الرأسمالية بوضعه فى وسط مألوف لها" هذه الملاحظة الغامضة قليلا أخذت تفسيرا أبعد فى خاتمة المسرحية ذاتها، تقول سطورها الأخيرة:

وإن ذلك هو ما أوشك أن يحكم العالم !

الأمم سيطرت عليه، ولكن لا تدع أحدا

ينعق سريعا كالغراب حول ذلك؛ فمازال الرحم الذى زحفت منه ينبض بالخصوبة (٩) .

إن كلمة "رحم" المشار إليها تم تفسيرها فى العرض الذى قدمه تليفزيون BBC سنة ١٩٧٣، كما قصد بريخت تأكيدا، بعرض لقطات للبورصة وعناوين الصحف عن المكاسب والخسائر المالية، بالات من أوراق العملة والنقود : باختصار، قصد بها أن يفهم هتلر كما فى مسرحية "الرؤوس المستديرة والرؤوس المدببة"، على أنه نتاج للرأسمالية. ويزعم بريخت (١٠) فى ملاحظاته على المسرحية أنه أداة للرأسمالية. لم يكن هتلر رجلا عظيما، لكنه لم يكن مغفلا أيضا، لم يكن فى حاجة إلى صفات بارزة: "إن الطبقات الحاكمة فى الدولة الحديثة تستخدم فى مشروعاتها كقاعدة أناسا متوسطى الموهبة... إن لديهم مصالح سياسية يهتمون بها بواسطة أناس أكثر غباء منهم أنفسهم، استطاع هتلر أن يخرج بروننج خارج التيار الرئيسى، بمجرد أن بروننج استطاع أن يمارس الضغط ..." (١١) .

بغرض تحقير الفوهرر، وبقية الرجال الذين قاموا بأدوار مهمة معه، أعطى بريخت أسماء وهمية، وصمم المناظر لكى تشير مباشرة إلى أحداث تاريخية، تعرض

قصصها على قماشة خلفية فى نهاية كل حلقة. العروض البريطانية التى حذفت هذه الإشارات لم تعط فكرة عن دقة الإشارة التى كان يقصدها بريخت.

اسم "يووى" Ui ليس له معنى خاص فى الألمانية، وإن كان الصوت قد استخدم ليتضمن، الألم أو الندم بصورة كوميدية مع ذلك، فإن دوكسى بورو هو اسم حارس الفندق الذى تم استدراجه للقيام بدور غير أمين في مساعدة يووى، إشارة إلى رئيس الجمهورية هندنبرج المشاهد الافتتاحية التى يقبل فيها دوكسى بورو رشوة . وهكذا يصبح أعظم مساندى يووى، قصد بها أن تذكرنا بحقيقة أن هندنبرج كان متورطا فى فضيحة أوثيلفى فى العشرينيات، التى بها حرفت المعونات المقدمة لملاك الأراضى فى الأقاليم الشرقية عن الاستخدام الصحيح، وكذلك كان متورطا فى رفع الضرائب عن ضيعة أو عزبة الرئيس فى نيودك؛ دوكسى بورو يساند يووى خوفا من افتضاح أمره، وفجأة يوافق هندنبرج على قبول هتلر كمستشار، بعد فترة طويلة من الرفض المنظم لقبول هذا الأمر، بعد فترة قصيرة من مقابلة ابنه لهتلر، وقد ظن البعض، أن هتلر هدده بابتزازه، وفضح أمره بخصوص هذه الأمور(١٢) .

إن حرق محل بقالة Greengrocer، كإشارة لمحلات بقالة أخرى، التى تكشف عن نية يووى أن يجبرهم على قبول "حمايته" هى إشارة إلى حريق الرايخستاج فى فبراير سنة ١٩٢٣، وإن المحاكمة الهزلية التى أعقبت ذلك تذكرنا بمحاكمة فان در لوبى Van der Lub الذى ثبت أنه مذنب، وإن كان قليل من الناس يعتقدون أنه لم يكن سوى كبش فداء (حتى سنة ١٩٦٤ كان يفترض ذلك عموما، كما أوحى بريخت، أن الحريق ابتدأ بطريقة متعمدة بواسطة النازيين أنفسهم، لكن رغم أنهم انتفعوا باستغلال هذا الحريق استغلالا جيدا من أجل دعايتهم، فالظاهر الآن أن فان در لوبى رغم كل شىء هو الفاعل)(١٣) .

إن الأحداث التى تشمل أرنست روما، الذى حاول أن يحول يووى ضد جيفولا (جوبلز) وجيرى (جورانج) ، تنتهى باغتياله على يد يووى فى الجراج، وهذا

يكشف الصراع بين هتلر وقائد الـ S. A أو القمصان البنية، صديق إرنست روما Ernst Rohm المقرب، الذى مات رميا بالرصاص بناء على أمر هتلر فى ٣٠ يونيه ١٩٣٤[١٤].

أخيرا فإن سلسلة المشاهد فى نهاية المسرحية، التى يتولى فيها يووى "حماية" مدينة شيشرون المجاورة، وهو العمل المماثل لغزو مدينة " أشيلوس" مع النمسا . أما أغناطيوس دولفيت، فقد قصد به أن يوحى بشخصية إنجل بيرت دولفاس، المستشار النمساوى الذى اغتاله أحد النازيين النمساويين فى ٢٥ يوليو سنة ١٩٣٤ كجزء من مؤامرة، بتدبير هتلر لقلب نظام الحكم فى النمسا[١٥]، بينما أغناطيوس يذكرنا بأن سلف دولفاوس هذا، كان إجناس سيبيل Ignaz Seipel هروب يو وى مع بيتى دولفيت الأرملة، وزواجه الأخير منها، قصد به أن نفهمه كتجسيد شخصى لعلاقة هتلر بالنمسا.

ليس فى هذه الأحداث ما يشير إلى استغلال آل كابونى، وإنما نقل أحداث ألمانية إلى التربة الأمريكية بوتيرة منخفضة مقنعة تماما. من ناحية أخرى، بقدر ما كان بريخت ينوى أن يشرح لنا هتلر بدلا من هجائه، فالمسرحية تعتبر غير تنويرية، هناك سبب وجيه فى الاعتقاد بأن هندنبرج غير مواقفه إزاء هتلر خوفا من افتضاح أمره. لكن كانت هناك عوامل أخرى تعمل وكان لها تأثير كبير عليه : خوفه من اليسار، اعتقاده بأن اليمين من أجل تجنب الفوضى لا يمكنه إلا أن يتحالف مع هتلر، رغم كراهيتهم له وهكذا[١٦] إن الصورة السيكولوجية التى رسمها بريخت شديدة البساطة أهم من ذلك، إن مسرحيته مضطرة لأن توحى لنا أن يووى / هتلر مدين بسلطته لخوف الناس العاديين، الذى أوحى به عن طريق تهديداته باستعمال العنف. لا يوجد هناك ما يدل على عدد الملايين الألمان، رغم ترددهم، الذين أيدوا هتلر تأييدا فعليا؛ لأنه كان يخدم مصالحهم، وأغمضوا أعينهم عن معاملاته السيئة لخصومهم بطريقة حتمية قدمت المستوى الصغير لعمليات يووى، أما المسائل السياسية الكبرى فقد تم

التقليل منهـــا. وكمــا يقـول بيتـــر ديميتش متفقا مع ويللي هاس"عن طريق تجاهل "الجـوانب القهـرية، إن لم تكن الاستبعـــادية للاشتراكيـة الوطنية فإن "المســرحية" تقلل مـن طـريق هتلـر نحـــو الكارثـــة إلى شـــيء مبتذل مثل "مشـهد بلطجـى من شيكاجو"(١٧).

لقد تمت الإشـارة حقيقة إلى بريخت فى عامى ١٩٥٢، ١٩٥٤ من جانب لوثر كوش، عندما قدم أوتورو يووى Arturo Ui إشارة واضحة إلى مراحل محددة تماما فى التاريخ الألمانى، فإنه حذف كل الإشارات إلى "الشعب" The Volk، وربما ذهب كوش إلى أن يبين أنه رغم أن عنوان المسرحية يتكلم عن " صعود فى وجه مقاومة " فلم يشر إلى أى إمكانيـة للمقاومة أبدا. يووى مسيطر من البداية حتى النهاية لا يوجد سلطة للناس مطلقة.

حيث إن مسألة مساهمة بريخت الجادة فى معاداة النازية هى الموضوع هنا، فإن رده على كوش يستحق أن نقدمه هنا كاملا .

كتب بريخت: "إن يووى مسرحية تعليمية، كتبت بقصـد القضـاء على الاحترام العادى الخطير الذى يكنه الناس لكبارالقتلة. الدائرة تم تضييقها عمدا، تم تحديدها على مستوى الدولة، وكبار رجال الصناعة، ونبلاء الإقطاع والبرجـوازية الصغيرة. هنا شيء كاف من أجل الغرض المحد لمسرحـيـة تسـعى لعدم إعطاء أى إطار عام للوضع التاريخى فى الثلاثينيات، فالبلوريتاريا غير موجـودة، ولا يمكن أخذها فى الاعتبار بدرجة أعظم من ذلك، وسـوف تشتت الانتباه بعيدا عن الوضع الحساس المشكلة (كيف يمكن للإنسـان أن يشير أكثر من هذا للبلوريتاريا ليس للبطالة، كيف يمكن لإنسان أن يشير إلى البلوريتاريا وليس إلى البطالة وكيف يشيـر إلى هذا ولا يشير إلى العمل المتاح، وإلى الأحزاب وإلى انهيارها؟ الواحد سوف يشمل الآخر، وما قد ينشأ سوف يكون عملا هائلا، لن يفى بالغرض المقصود)(١٨) .

هذا إقرار بأن المسرحية لا تستطيع، بطبيعتها، أن تعطى هذه النظرة الثاقبة إلى جذور الرأسمالية النازية، التى كان يشير إليها بريخت فى المقدمة وفى السطور الأخيرة من الخاتمة. وعن طريق النظرة الدقيقة، يمكننا أن نرى أيضا أن المسرحية لا تصور أطروحته بأن هتلر هو الأداة الضعيفة للرأسمالية، فى حين أن أنجلو إبرين، رمز النازية فى مسرحية "الرؤوس المستديرة "، أتيح له أن يمارس السلطة فقط أثناء الغياب المؤقت لنائب الملك "الرأسمالى"، وهذه الأحوال لا تسود فى يووى. فالبلطجى تحت السيطرة من البداية، وطريقته فى الترويع هى كل ما يملك رهن إشارته، دون أن يقدم له أى نوع من التقدير السياسى والاقتصادى أو الاجتماعى . يفوز يووى لأن دوكسى بور والعديد من أمثاله غير أمناء، ولأن الناس عموما يخافون من أساليب البلطجة . ليس هناك إيحاء بأن يووى هو دمية تعمل لحساب قوى أعلى، وأن بريخت يضللنا عندما يفترض أنه يشرح لنا هتلر كظاهرة تعود إلى الحماية الذاتية للرأسمالى هذه المسرحية لا تفعل شيئا من أجل تصوير فكرته.

تنجح المسرحية كهجاء وكاريكاتير، ولكنها تفشل فى أى تقدير تحليلى. ولم تحقق نجاحا أكبر فى أهدافها الفنية.

خلال المسرحية كلها يتحدث جميع الشخصيات لغة خشنة وشعرا مرسلا، كما يفعلون فى مسرحية "القديسة جان" أبياتًا لا تصل أبدا إلى مستوى الشعر، ولا تستخدم إلا القليل من مزايا الأسلوب النثرى للشكل . إنه ببساطة كلام عادى معد بطريقة ما، لكى يناسب بيتا من خمسة مقاطع، ويحتاج غالبا لقراءة غير طبيعية لكى يحقق انتظاما كافيا. مثل شعر برنارد شو النثرى، ليس له حياة فى ذاته، ويعيش فقط بفضل المحاكاة الساخرة. لكن المحاكاة أو المعارضة الساخرة كانت هى غرض بريخت للأسباب التى شرحها.

هذه المسرحية، حتى يمكن للأحداث أن تكتسب الأهمية التى تستحقها لسوء الحظ، يجب أن تقدم بأسلوب فخم، يفضل بالإشارة إلى المسرحيات التاريخية للعصر الإليزابيثى، أى أن بالمسرح ستائر ومنصة خطابة[١٩]، ونحن نقترب من فهم مقاصده

عن طريق الملاحظة الموجودة فى المقدمة «الكلام المنظوم يجعل بطولة الأشخاص موضع تقدير»

فلا يزال هناك بعض التعليقات الغامضة، لكنها بالتأكيد تعنى أن الادعاءات المتضخمة ليووى/ هتلر، يمكن تقليص حجمها بمقارنتها مع أبطال العصر الإليزابيثى، وبالأخص أبطال شكسبير الذين لم يظهر لهم بريخت شيئا سوى الازدراء :

إن الأفراد العظام فى مسرحيات شكسبير، الذين يحملون نجم مصيرهم فى صدورهم، يتحطمون بلا مقاومة بنتائج فانية وتافهة، إنهم يجلبون على أنفسهم الحزن، إنها الحياة وليس الموت، التى تصبح بذيئة عندما ينهارون، الكارثة ليست موضع نقد . فالإنسان يضحى طول الوقت ! متعة همجية، نحن نعرف أن البرابرة لديهم ما يسمونه فنا . ليكن فننا مختلفا ![٢٠].

رغم أن هذا قد يزيد من قيمة قضية بريخت، فى نفوره من المأساة " الأرسطية " فإن ذلك ليس مثالا غير منصف لمعاداة الاتجاه الشكسبيرى، فالإنسان يتكون لديه غالبا الانطباع أن كل شخصيات شكسبير المحورية هى بدرجة متساوية بالنسبة له، وأن حديثهم بالشعر النثرى هو علامة على ادعائهم أكثر منه وسيلة لشكسبير فى رسم الشخصية أو خلق الشعر .

مثل هذا الموقف قد يشرح لماذا يسخر بريخت فى مسرحية " أرتوروبو " من المشهد الذى يتودد فيه ريتشارد إلى أرملة رجل قتله منذ قليل فى مسرحية "ريتشارد الثالث" ليس هناك فائدة كبيرة فى المقارنة، وأن دوفليت الصغير لا يستسلم فى الحقيقة مثلما تفعل. إن ريتشارد بريخت غير مهتم بدوافع هذا التغير المفاجئ، ولا يسمح لبيتى بأن يستسلم للنفاق أو المديح، فهو لا يهتم فقط بأن يربط يووى بريتشارد الثالث، وهو شىء صحيح جدا لكنه يستحق الثناء. المقارنة بمشهد آخر، فى مسرحية "فاوست" لجوته، هى أشد غموضا . عندما يمشى يووى هنا وهناك على خشبة المسرح، وهو يتودد إلى بيتى بينما يأتى خلفهم دولفيت وجيفولا Givola، كلا الزوجين يظهر ويختفى مرارا

وتكرارا، والمتفرج الألمانى سوف يفكر بالتأكيد فى المشهد المشابه، حيث فاوست وبريتشن تتم متابعتهما بنفس الطريقة عن طريق مفيستوفيلس وفراو مارثا . لا يوجد غرض هنا أكثر من الربط بين يووى والشيطان، من ناحية أخرى، عندما يشير بيتى إلى سطر جريشن المعروف جدا لفاوست فى نفس المسرحية :

مستر يووى، ما هو شعورك نحو العقيدة الدينية ؟

إنها قد تضحك بصوت عال على احتجاجات النمساويين الرجعيين الدينية ضد هتلر.

إن شعر شكسبير وموقفه يستخدمان مرة ثانية فى المشهد، حيث يتذكر يووى جريمة قتل روما فى سطور تعيد إلى الذاكرة الليلة التى عاشها ريتشارد قبل قتل بوزويرث فيلد : Bosworth Field

يووى (وهو نائم) بعيدا أيها الظلال الدموية ! ارحمينى! اغربى عنى!

اللغة الضخمة ليس لها هدف واضح، فريتشارد عند شكسبير يجادل نفسه عندما تظهر الأشباح، أما إذا كان هناك عذر يبرر الجرائم التى ارتكبها، فتصبح المسألة الأخلاقية على المحك . ينطق يووى فقط سطرا من شكسبير، بينما يتنبأ شبح روما بأن هناك رجالا آخرين سوف يخونون يووى كما خان روما؛ البيت الشعرى ليس فيه حياة ذاتية، من العبث أن نقول إن روما يفعل شيئا أكثر من أنه يبدى رأيا. والأسوأ أنها تبدو زائفة على شفاه روما، كما يبدو على شفاه بقية البلطجية، ما كان يجب أن يكون استنكارا حازما يبدو فقط مجرد شىء ساخر غير مقصود :

أقف الآن فى أبدية جافة وتذهب أنت للعشاء مع الرجال المحترمين. الخيانة رفعتك عاليا، والخيانة سوف تنزل بك إلى الحضيض. كما غدرت أنت بى، أنا، صديقك وحارسك، كذلك سوف تخون أنت الجميع. وهكذا أرتورو سوف يخونك الجميع، يغدرون بك. فالتربة الخضراء تغطى أرنست روما، ولكنها لن تغطى خيانتك. ذلك سوف يطفو على

جناح الريح عبر القبور، بصورة جيدة يراها الجميع، حتى حفارى القبور . سوف يأتى اليوم عندما ينهض ثانية كل الذين صرعتهم، وسوف يقف ثانية كل الذين لم تصرعهم، يا أرتورو، وسوف يزحفون نحوك فى عالم تسيل فيه الدماء، وتغمره الكراهية، حتى إنك سوف تقف وتبحث عن معين، لكى تعرف: هكذا وقفت أنا أيضا. ثم هدد وتوسل، العن واعطِ وعودا، لا أحد سوف يسمعك.

مثل بقية الشعر المرسل فى المسرحية، فهذا الشعر بارد، معانيه مكررة سطحية ويخلو من العاطفة الحقيقية، روما كان خطابيا حقيقيا عندما قال إن أحدا لم يسمعه، قد قتل رميا بالرصاص بينما كان يصافح يد يووى، قبل أن يعبر عن الكثير من احتجاجه. البناء المتراكم الطويل حول عدم إخلاص يووى، يرفرف فوق القبور، يراه حتى حفارى القبور (لقد تم ذكرهم باعتبارهم مطابقين لحفارى القبور عند شكسبير)، تكرار الفكرة أن الموتى سوف ينهضون أو يقومون ويقفون، وليس فقط الذين قتلوا فعلا، ولكن أولئك الذين سوف يقتلون، مطابقة للطرق التى يحشو بها بريخت دائما سطوره لكى يجعل لها رنينا وتأثيرا أجوف، لكن إذا كانت النتيجة هى عادة أن تصنع بلطجية أقل مصداقية مما قد يصنعه الحديث العادى، ففى هذه الحالة بالذات تكون النتيجة أقل نجاحا، حيث إن روما قد يتاح له أن يقدم احتجاجا أشد تأثيرا؛ لأن الرتابة والضعف فى مدخل بريخت تسمح لكل البلطجية أن يلونوا أنفسهم بالفرشة غير المميزة، ويأتى شكسبير لكى يضيف السخرية أو التهكم البسيط .

تبدو المسرحية غير كاملة بصورة حقيقية؛ لأنها تنتهى بغزو النمسا سنة ١٩٣٨، رغم أن التبجح الذى يعلن به يووى مخططاته المستقبلية، كان يتيح نهاية ذات معنى ملائم وفى لحظة تهديد هائلة. فى إنتاج لندن الذى لعب فيه ليو روسيتر Leo Rossiter الدور، تكلم يووى فى النهاية من برج المشنقة، معطيا مظهر الذروة لو أنه فى الارتفاع فقط، من المحتمل جدا أن بريخت قد أحب أن يذهب بعيدا، لكى يظهر هزيمة يووى فى مقارنة أخرى مع الملك ريتشارد، رغم أن الحقيقة تبدو ظاهرة،

فبمجرد أن تدخل الحرب في الاعتبار، يصبح يووى فى حالة من الرعب أقل مما أظهره هتلر نفسه، كما يقول فردريك أوين، إن رواد المسرح بعد الحرب كان بإمكانهم أن يجدوا التشابه مع البلطجية شيئا تافها(٢١). لقد أكمل بريخت المسرحية فعلا كما تبدو فى ٢٩ أبريل، قبل شهرين فقط من هجوم النازى على الاتحاد السوفيتى، ربما شعر بأن المضى بالقصة لمدى أبعد سوف يكون بلا غاية. خصوصا أن الهدف الرئيسى للمسرحية كان إثارة المعارضة ضد هتلر. وكما تكشف الأحداث، فإنها لا تزال تخدم غرضا فائق القيمة، فى كونها واحدة من الأعمال الألمانية فى تلك الفترة التى تعبر عن هذه المعارضة القوية، وفى كونها قادرة من خلال قوة سخريتها لتوجيه ضربة لأى أمل فى إحياء مزاعم هتلر فى الوصول إلى المجد.

فالمسرحيات الباقية المعادية للنازية مسرحيات أقل إثارة للاهتمام "رؤية سيمون ماكار" مسرحية تدور حول فتاة فرنسية تحلم بأن تكون جان دارك، وتنجح فى مقاومة الغزو الألمانى سنة ١٩٤٠، هى مسرحية شديدة السذاجة وعاطفية، حتى إن الإنسان يتعجب كم كتب بريخت أعمالا مثلها لا تظهر شيئا من تكنيكه وحيل المألوفة. وما مقدار ما كتبه شريكه فى القصة الروائى ليون فوشتوانجر، الذى اختلف معه على مدى السنوات، أكثر من مرة، النهاية التى فيها سيمون بدلا من أن يتم حرقها على الخازوق، تسلم لمدرسة كاثوليكية لتبقى تحت رحمة الراهبات المتوحشات، وهذا فى الحقيقة موقف يسير فى طريق المسرحيات المعادية للدين التى كتبها بريخت.

مسرحية " أنتيجون " التى كتبت سنة ١٩٤٨، ليست أكثر تأثيرا من "سيمون ماكار" كمسرحية معادية للنازية، وهى المسرحية التى أعدها بريخت عن مأساة أنتيجون لـ "سوفوكليس". وكما كان يحدث غالبا فإن العمل الأول يفقد ثراءه عن طريق إعادة كتابته بعقلية بريخت ضيقة الأفق. ففى المسرحية اليونانية هناك موقف شديد التعقيد. أنتيجون تتحدى أوامرُ الملك كرايون، التى تفرض أن جثامين كل الذين حاصروا طيبة مؤخرا، يجب أن تترك فى العراء دون أن تدفن، ورمزيا تدفن جسد أخيها بولنيز؛ لأن كرايون يؤمن بأن من الضرورى لرفاهية الدولة أن يُشوه أعداؤها

ويلوث شرفهم، فإنه يدين أنتيجون ويحكم عليها بالإعدام بسبب فعلها. فقط عندما يخبره تريزياس العراف بأن حكمه عليها قد أغضب الآلهة يرجع كرايون عن أوامره، لكن فات الأوان. فأنتيجون قد قتلت نفسها قبل ذلك، وحبيبها هايمون ابن كرايون يقتل نفسه أمام عيون أبيه الملك، وزوجته أيضا تقضى على حياتها. الثلاثة هم كلهم الشخصيات المحورية يتمزقون بطريقة مأسوية فى الصراعات بين واجبات وولاءات متعارضة. والثلاثة كلهم على الأقل يظهرون على حق من جانبهم ، مع ذلك فإن بريخت يجعل موقف أنتيجون أشبه بموقف شابة تعيش فى ظل الطغيان النازى، حتى إن كرايون يتساوى مع هتلر، فى الحال يفتقد التعاطف، وعندما يدين تريزياس كرايون فإن هذا يحدث بسبب إهماله للأسباب الاقتصادية التى أدت إلى الحرب بين كرايون وإخوة أنتيجون. فهو يدعو كريون ليس إلى الندم، بل إلى فهم عقلانى للعلاقة بين القسوة والحرب المتعمدة، وعندما يذهب لإلغاء أوامره، إنما يفعل ذلك على أمل تهدئة رعاياه وإقناع هايمون بأن يقود الجيوش نيابة عنه - الدوافع جميعها هى دوافع أنانية واقتصادية، والأغراض الشخصية التى يستكشفها سوفوكليس لا اعتبار لها. الصعوبة الحقيقية فى العثور على فائدة للمسرحية تكمن فى اللغة، فالنص مفترض أنه مبنى على ترجمة الشاعر هولدرين، ولكنه فى الحقيقة لا يرتبط به إلا بعلاقة ضعيفة. لأن المسرحية قد طرأ عليها كثير من التغيير، فإن الاعتراف لا يكاد يعنى شيئا أكثر من أن بريخت قرأ نسخة هولدرين قبل أن يعيد الكتابة، لكن إضافة إلى ذلك، فإن لغة بريخت فى المسرحية ليست مضفورة جيدا، وهى متضخمة بصورة ادعائية، كما لم يحدث فى أى من مسرحيات بريخت الأخرى. ومن المهم أنه لم يضمها لأى مجموعة من أعماله المنشورة أثناء حياته، رغم أن أعماله التى كتبت بعد أنتيجون بعدة سنوات كانت داخل هذه المجموعات.

أما مسرحية "شويك فى الحرب العالمية الثانية" فهى كوميديا ممتعة عن المقاومة السلبية. خلال استسلام سلبى ظاهرى، فى نظام مختلف تماما. والاسم الموجود فى

العنوان مأخوذ من رواية لجلاردسلاف هازيك، عن جندى تشيكى كان يحارب فى صفوف الجيش فى الحرب العالمية الأولى، والتى نشرت ١٩٢١-١٩٢٣، وقام بإعدادها مسرحيا ماكس برود وهانزرايمان. والعنوان الأصل " مغامرات الجندى الطيب شويك " نجد أن البطل تاجر كلاب جند فى الجيش، فيقابل كل فعل من جانب ديكتاتورية البيروقراطية بسذاجة عزلاء وغباء لا يقهر. ففى كل مناسبة يعلن شويك ولاءه الذى لا يهتز، وينفذ الأوامر حرفيا، وهو يفعل ذلك إنما ليبرهن على بلاهة الشخص الذى أصدر الأوامر. والكتاب ليس رواية بقدر ما هو مجموعة من الحكايات فى لهجة براغ السلسة الرشيقة، ولكنه رفع شويك إلى مستوى الرمز القومى، والآن تزدحم كل محلات الهدايا التذكارية فى براغ بالدمى المعروضة للبيع، وهى تتحلى بخدود شويك الوردية وعيون الخنزير، وهى ترتدى زى شويك الرمادى الخاص بالميدان.

بالنسبة لشعب مقهور لا يوجد غالبا وسائل أخرى للمقاومة غير الاستسلام الساخر. كان لشويك ميزة، بالنسبة لبريخت، إذ أظهر نوع الموقف الذى سماه «ديالكتيكى»، إنه مرتبط ببريخت نفسه، حتى إنه التزم بتكتيكات شويك كتلميذ عندما زاد عدد تصحيحات الحبر الأحمر فى كراسة تمريناته، ثم شكا للمدرس أن ورقته لم تصحح بطريقة منصفة، ونتيجة لذلك زادت درجته؛ لأنه لم يكن مذنبا فى أخطاء كثيرة كما يبدو، وبالمثل، فى مسرحيته "الهوراشيون والكرايتيوم"، حاول بريخت أن يعكس نقطة أساسية خاصة بالديالكتيك، بضغط المشهد الذى فيه أحد الهوراشيين يواجهه ثلاثة من خصومه، فيتظاهر بالجبن ويهرب لكن بالوصول إلى التطرف – وهو تكتيك استخدمه بريخت طول حياته – فقد استطاع هوراشيوس أن يستدرج الذى جرى بثلاث سرعات منفصلة، واجه فى كل مرة خصما واحدا، فاستطاع أن يحقق نصرا، حيث كان بإمكان الثلاثة أن يهزموه معا.

جاليليو وأزدك فى مسرحيات بريخت الأخيرة لديهم أفكار مشابهة للتأقلم مع الظروف، والحرباء فى داخل بريخت كانت مستعدة دائما لتجريب ذلك. أثبت شويك أنه

مادة مفيدة لهذا، وأن المسرحية فى الحقيقة هى سلسلة من الحكايات المعدة دراميا تتناثر مع الأغانى بطريقة من المؤكد أنها تثير قدرا كبيرا من العطف. وهى رائعة فى تقديمها عملاء الجستابو ورجال الـ S.S مع سخرية مرحة. بدلا من المعارضة المتعصبة، وأن نغمة المسرحية عموما خفيفة ومرحة خصوصا المشاهد المتناثرة فى الأقاليم العليا، حيث يظهر هتلر وشركاؤه كما لو كانوا يقفون وراء هذه المشاهد؛ تحتوى المسرحية أيضا واحدة من أفضل قصائد بريخت المعادية للنازية بعنوان ("وما الذى جنته زوجة الجندى") .

لم يطور بريخت الجدل "الديالكتيكى" لم يقترح أن استسلام شويك الساخر ليس أكثر من حيلة فنية، يستطيع بها شويك أن يحافظ على احترامه الذاتى، إن درس المسرحية التعليمية "الهوراشيون" مثلا لا ينطبق على الحالة هنا. فالمشهد الأخير مع ذلك يقدم لنا "مواجهة تاريخية" بين شويك وهتلر، يضيع هتلر العملاق فى عاصفة ثلجية ويسأل شويك عن طريقه، الذى يسير نحو ستالينجراد تنتهى المسرحية عندما يمشى هتلر بعصبية نحو إحدى النقاط الأساسية بعد أخرى فقط حتى تعجزه لفحات من صفارة شويك؛ فتصبح حركاته أكثر فأكثر يأسا، حتى ينفجر فى رقصة وحشية وهنا تنزل الستارة. يوجد هنا هكذا معنى سياسى، عندما يزعم هتلر أنه هزم "بقوة الطبيعة ، يجيب شويك بأدب "نعم هكذا سمعت"، الشتاء والبلشفيك "، لهما تأثير البيان غير المباشر الذى كان يبحث عنه بريخت فى مسرحياته الأخيرة، وبالأخص فى هذه المسرحية، لكن شويك لا يجاهد لكى يصنع هذه النقطة، وتبقى تقريبا طول الوقت سلسلة من النكات والقفشات، وأن بريخت فى الحقيقة كان مهتما أكثر بهذه الأشياء أكثر من اهتمامه بتأسيس حالة مزاجية قدرية تنتهى بها المسرحية؛ لأن بريخت كماركسى لديه السبب فى مقارنة " البلشفيك " بقوة الطبيعة، إنه كان يؤمن بأن التاريخ العالمى يتحرك فى اتجاه المجتمع اللاطبقى، لكن قرار الأغنية التى يغنيها جميع

الممثلين، من المفترض أنها تشمل هتلر وجنرالاته، بعد أن خلعوا أقنعتهم وأظهروا إنسانيتهم المشتركة، وهو أمر للغرابة غير مؤكد :

أغنية المولداو

على فراش المولداو تتدحرج الأحجار.

هناك ثلاثة أباطرة مدفونون فى براغ.

العظيم لا يبقى عظيما ولا الصغير يبقى صغيرا.

فالليل اثنتا عشرة ساعة ثم يأتى النهار .

هزيمة الجيوش النازية تبدو، فى هذا الجو، مجرد انقلاب عجلة الحظ، وفى الواقع وبانعكاسها على المسرحيات التى يتناول فيها بريخت النازيين، نلاحظ أنه نادرا ما يشير إلى أى معارضة أكيدة بالنسبة لهم. فأرتورو يوى يبدو كحتمية "رغم العنوان" كما يفعل هتلر، النقد الذى كتبه كوش إن " الشعب " ليس حاضرا فى المسرحية، هو جزء محورى فى النقد الذى كان يجب توجيهه لأعمال بريخت ككل بدلا من أخذ يووى على حدة. حتى فى مسرحية " الرؤوس المستديرة " فإن هزيمة الرمز الصاعد للمعارضة الشيوعية لهتلر، يذكر فقط كأحد الأسباب لعودة نائب الملك وإعادة تأسيس الرأسمالية، فالشيوعيون لا يشكلون أى جزء فى الحدث، ولا نسمع لهم إلا عرضا فى المشهد الأخير فى مسرحية (الخوف والبؤس) لا يوجد تصوير لأى مقاومة شيوعية أو أى جماعات أخرى. فى مسرحية " سيمون ماكار " فقط أظهر كل فرد وهو يقاوم النازية مقاومة نشطة، وأن أفعال سيمون فى تفجير محطة بنزين لا تعد من أعمال الحرب بالمعنى الكامل للكلمة. باختصار شويك يقدم أفضل حالة للاستسلام وهى التى تجد جذورها عميقة فى بريخت، إذ تحول القدرية إلى تسلية ممتعة. شويك يستمتع لأن لديه تأكيدا أصيلا بقدرته التى لا يمكن اختراقها. ولكن هناك تهديدا أشد ظلاما فى الخلفية؛ فالإنسان يدرك من لحظة إلى أخرى أن شويك قد نجا من العقوبات القاسية بشق الأنفس.

إذا كانت "محاكمة لوكولوس"، التى كتبت أصلا كتمثيلية إذاعية، وأنها مسرحية سلمية أكثر من أن تكون معادية للنازية هو أمر فيه قليل من الشك. فالتيمتان تتراكمان تقريبا لتكون نفس الشيء فى بريخت. فالحبكة بسيطة أبسط من أى عمل آخر ألفه بريخت: فالجنرال الرومانى لوكولوس يأتون به أمام محكمة شعبية فى العالم السفلى، بعد الموت، ويحكمون عليه بأن يلقى فى الفضاء بسبب سلوكه العسكرى حين كان على الأرض، الدفاع غير ممكن؛ فالحرب وحش وهو الذى أشعل الحرب.

تكتمل المسرحية بشكلها النهائى سنة ١٩٣٩، قبل أن يشترك الاتحاد السوفيتى فى الحرب. عندما استقر بريخت فى المنطقة السوفيتية، بعد سنة ١٩٤٥، واجه صعوبات فى التعامل مع سلطات ألمانيا الشرقية الشيوعية، التى رأت فى المسرحية إدانة لكل الحروب، سواء التى أشعلها النازى أو أشعلها السوفيت – وهى فى الحقيقة كذلك – كملاحظة فى النص المنشور يضيف فى حزن وأسى: "بعد ترتيب تدريبات الملابس بواسطة وزارة التعليم فى دار الأوبرا الحكومية فى برلين، ونتيجة المناقشات التفصيلية، تم إدخال ملاحظتين" من خلال لغة البروتوكول الدبلوماسى يحس الإنسان أن هناك شيئا ما فى الخلفية – لماذا، مثلا تقوم الوزارة بدلا من المنتج بالترتيب لبروفة الملابس؟ فالحصيلة النهائية فى كل الأحوال أنهم أدخلوا أقوالا تبين أن الحرب الدفاعية مسموح بها دائما ومرحب بها. بهذا فإن المسرحية لم يبق لديها سوى لوحة باردة لتقدمها، لقد حفظ بريخت ماء وجهه بطبع النص الأصلى بإضافات منفصلة (هذه تكون، مع النص الأصلى، النسخة الجديدة المسماة " إدانة لاكلولوس") لكن نقطة الضعف الأصلية فى وضع بريخت، هى نقطة الضعف عند شويك، قد وضحت معالمها. لا أحد منهما يملك كروت اللعبة (ولا، لنفس هذا السبب، كان جون أردن عندما احتج دون جدوى على التغييرات التى تمت دون موافقته، والتى قام بها منتج مسرحية "جزيرة الأقوياء") ليس الكتاب فى البلاد الشيوعية فقط هم الذين عاشوا تجربة هذا التدخل.

الفصل السادس

حياة جاليليو

إذا كانت مسرحيات الدعاية والأعمال المعادية للنازية من بين الثمار الأولى لحياة بريخت فى المنفى، فإنه تحول بعد قليل إلى كتابة المسرحيات التى قدمت الكثير لتأسيس شهرته فى الخارج. حياة جاليلو، الأم شجاعة، المرأة الطيبة من سيتزوان؛ هير بونتيلا وتابعه مانى (دائرة الطباشير القوقازية تنتمى إلى هذه المسرحيات فى الأسلوب، كتبت فيما بعد، سنة ١٩٤٤ إلى ١٩٤٥) هذه أعمال من نوعية مختلفة تماما من الممكن، إن لم يكن منطقيا بالضرورة، أن نقرأ فيها أن المعادل هو فقط أن الشيوعية هى التى يمكنها أن تعالج الأمراض التى يكشفون عنها، فمناخ الاهتمام العام فيها، رغم ذلك، سياسي بطريقة مباشرة، لكنه جو إنسانى، فهى مسرحيات تدعو المتفرج بصراحة للتفكير فى سلوك البشر لكى يفهم، وأحيانا يتعاطف، وأحيانا يثور، و يسأل دائما كيف كان يمكنه أن يتصرف لو وضع فى ظروف مشابهة؟ لا توجد هناك حركات غير مفهومة، أو صدمات لمجرد الصدمات كما يحدث من وقت لآخر فى مسرحيات العشرينيات، ولا يوجد كورس يحل " الرسالة " كما كان فى مسرحيات أوائل الثلاثينيات. لا أحد ينصح بفعل الشر على أمل أن يأتى بعده الخير. بدلا من ذلك يوجد هناك مسرح إنسانى فى كثير من النواحى، يتميز بالتسامح، يقدم الفهم بدلا من الإقناع، وإن كان يحقق التوازن فى بعض الأوقات، يتراوح فى المزاج بين الأغانى الرقيقة والعذاب العقلى، من الإعجاب بأكثر تفاصيل الحياة اليومية إلى حماس المهرجين فى شرب النبيذ، وإغراء النساء، والأغانى، من الشفقة الحادة على حالات

البؤس بين الفقراء إلى تصوير غير متعاطف لمتع الأغنياء. "إنها الكوميديا البشرية" التى يبدو أن بريخت ينحو إلى إظهارها فى هذه الأعمال، والتلميحات الشيوعية هى فى أكثر الأحوال موضوع جانبى. أما السبب الذى أدى هنا إلى التغير الثانى له، فهذا أمر يصعب تحديده فى حدود المعرفة المتاحة لنا حاليا. إذا كان حزن المنفى قد هدأ عواطفه من درجة وزاد فهمه، إذا كانت مفاجأة تحول بريخت صراحة إلى متحدث باسم الآراء الشيوعية فى أوائل الثلاثينيات، مما أدى إلى رد فعل حتمي. فمن المستحيل أن تعرف ذلك. يدخل فى ذلك أيضا أنه بعد أغسطس سنة ١٩٣٥ فإن سياسة الجبهة الشعبية فى الكومنترن لم تعد تفضل مثل هذه الأعمال الثورية الجامحة، كالتى كان يكتبها بريخت، طالما أن ستالين كان يعارض كل مساومة مع غير الشيوعيين. رغم أنه لم يتطابق مع المطلب الرسمى للواقعية الاشتراكية، إلا فى (سنيورة كرارة) فإن الأعمال التى كتبت بعد ١٩٣٥ سوف يقبلها الكومنترن من أجل الطريقة التى قدمت بها وجهات نظرهم السياسية بشكل يستحسنه غير الماركسيين.

حياة جاليليو، التى كتبت بين ١٩٣٧ - ٩ مع إضافات تمت سنة ١٩٤٥- ٧، تنبأ فيها بريخت بشغف، دون إدراك، بالكثير مما كان عليه وضعه فى فترة ما بعد الحرب، فى ظل الجمهورية الألمانية الديمقراطية لم يكن هذا نظام يسمح بأى معارضة حتى أقل مما كانت تفعله الكنيسة الكاثولكية فى العصور الوسطى، وفى عصر النهضة عندما حدث التدخل السوفيتى سنة ١٩٥٣ وجد بريخت أن عليه واجبا لا يستطيع أن يهمله بوضوح، بينما يحتفظ هو بوضع نقدى محايد، كما أظهر جنتر جراس فى مسرحيته حول بريخت، وحول هذه الأحداث فى مسرحية " البليبيون يتدربون على الانتفاضة ".

مسرحية "جاليليو "هى قصة إنكار أمام تهديد يمثله الطغيان، كالذى أجبر عليه بريخت، أو ربما الذى وافق برغبته الحرة أن يقوم به سنة ١٩٥٣، عندما كتبت

المسرحية لأول مرة، كانت تتحلى، إلى حد كبير، بروح شويك، إذ قدم جاليليو رجلاً عجوزًا خدع محكمة التفتيش، رافضا أن يتحول إلى شهيد بالاستسلام إلى التعذيب، ولكنه استمر فى أبحاثه العلمية بطريقة ماكرة وهى الأبحاث التى أدانتها الكنيسة، وتهريب كتاباته إلى الخارج رغم أنف السلطات. لو أن هذه النسخة بقيت لكانت دفاعا قاطعا عن رجل بذل أقصى ما عنده فى أداء عمل سيىء.

نتجت التعقيدات من الإضافات الأخيرة التى تمت فى هوليود بمساعدة وتشجيع شارلز لوتون، وتحت تأثير إسقاط القنابل الذرية على هيروشيما وناجازاكى. لقد أقنعت هذه الأحداث بريخت أن العلماء قد باعوا أنفسهم إلى تجار الحروب، وراح يسعى إلى أن يدخل إشارة إلى ذلك فى مسرحيته.

فى النسخة الأخيرة، ينكر جاليليو ليس بدافع المكر وليس بأسلوب شويك، ولكن نتيجة خوفه عند رؤيته آلة التعذيب. بعد إنكاره، مازال مستمرا فى أبحاثه سرا، ولكن يا للعار، إنه يظن نفسه غير مستحق لأن يصافح أى واحد من زملائه العلماء بسبب شعوره أنه قد خان قضية العلم. إن تكيفه مع الظروف يثبت عدم جدارته فى لحظة حاسمة. صحيح إن بريخت يثير أيضا العطف على جاليليو، حتى فى حالة فشله، وأن كلمات الوداع التى قالها أندريا تبقى واضحة فى الذهن حتى بعد أن تنتهى المسرحية :

" أنا لا استطيع أن أصدق أن تحليلك القاتل للذات سوف يكون الكلمة الأخيرة " وكما قال بريخت نفسه (بالنظر إلى الموقف يصعب على الإنسان أن يميل إلى امتداح جاليليو أو إلى إدانته)(١).

الصعوبة فى مثل هذا الموقف المزدوج هى أنه يميل إلى إعطاء تسوية من النوع الذى كان بريخت دائما يهاجمه بقسوة. لا بد أنه خشى أن المتفرجين الألمان بالذات، سوف يتقبلون بامتنان فكرة أن جاليليو كان على صواب إلى حد ما فى خطئه، أو كان

على خطأ في صوابه: إن التقليد الموروث الخاص بتركيب وجهات النظر المتعارضة يصعب أن يموت. كي يحقق بريخت غرضه لابد أن تكون المسرحية صادمة؛ وليس من الصعب أن نفكر في إنتاج عروض لها لا تكون صادمة، فالمسرحية تؤدى بذاتها إلى مصادرة العرض.

فجاليليو الذى يظهر على خشبة المسرح فى المشهد الأول، كما أراد له بريخت، لكى يشرح نظام بطليموس وكوبر نيكوس لكى ينتفع به أحد الصبية الصغار، من المحتمل أن يبدو كمدرس، تأخذ محاضرته طعما مختلفا عندما يلقيها كما فعل تشارلز لوتون، بموافقة بريخت. وجاليليو يستحم فى الصباح، عارى الصدر حتى خصره، ومتعة جاليليو هنا ليست متعة عقلية فقط بل متعة جسدية أيضا، فى الحقيقة، إن شهيته للمعرفة يجب أن تظهر كجزء من شهيته لكل شيء. "إن طريقته الشهوانية فى الحركة - كتب بريخت يقول عن لوتون - وحركات يديه فى جيوب بنطلونه فى الوقت الذى يقوم فيه بالتخطيط لأبحاث جديدة كلها كانت حركات فاضحة. فبينما كان جاليليو مبدعا أظهر لوتون خليطا متناقضا من العدوانية والنعومة العاجزة (٢). إن عطش جاليليو للمعرفة عطش هائل، إنه عملاق ضخم لكنه عملاق فى المشهد الافتتاحى يشرب اللبن. ولكى يستمر جاليليو فى أبحاثه فإنه يستعد للإقامة فى فلورنسا فى وقت انتشار الطاعون، لكن عندما يهدده موت آخر من محكمة التفتيش، فإنه يستسلم دون قتال، إنه لن يتسامح فى ضيـا ع لحظة واحدة تنحرف به عن الأمانة الكاملة فى البحث عن الحقيقة، لكنه لا يتورع عن تقديم التليسكوب الذى صنع فى هولندا لشيوخ فينيسيا وكأنه من اختراعه هو. بكل هذا، يبنى بريخت صورة لرجل لن يكون مبدعا كما هو إذا لم يكن حساسا أيضا، جبانا، بخيلا، ناسكا. باختصار عقلانى يعيش بغرائزه . وهكذا فإن المشهد الأخير الذى يظهر فيه جاليليو له تأثير غريب خاص به، لكن فيه شيئا مشتركا مع المسرحيات الأخيرة الأخرى.

هنا، قال جاليليو وداعا لتلميذه القديم أندريا، والذى أصبح الآن رجلا يافعا، لقد اقتنع أندريا أن " أخلاق أستاذه الجديدة " هى أخلاق العصر الجديد الذى يتخلى فيه

الناس عن التمسك بمبادئ جامدة – ويبقى جاليليو على خشبة المسرح ليتناول عشاءه من الأوزة التى أرسلت إليه فيلتهمها بشراهة تؤدى بلوتون إلى أن يحشو فمه مرة بعد مرة برغبة لا تشبع فى مزيد من الحياة، مزيد من التجربة، مزيد من المتعة. ونحن فى نفس الوقت، نشعر فى الحال بالإثارة والنفور نحو الشهوة الإنسانية التى تتسبب عن طريق كشف الشهوة الإنسانية وتعريتها، والوعى المصاحب للموقف النسبى الجديد، المرحب بكل شىء الذى يقدمه جاليليو فى المسرحية.

لقد رأوا محنة جاليليو، وتتبعوا أسبابها، وتعاطفوا معه. ولكن كما كان يعلم بريخت، وكما كان عليه أن يكتشف فيما بعد بحدة أكثر فى محنته هو نفسه، أن القدرة على التكيف مع الظروف كانت سائدة حتى ذلك الوقت فى دول وسط أوروبا على مدى القرون الماضية. إن موضوع جبن جاليليو أخذ اتجاها معاصرا حادا: فالمسرحية "تؤكد أن جاليليو يقف على عتبة عصر جديد كما نبدو نحن أيضا منذ ١٩٤٥ فإذا أنكر، فإن قضية العلم سوف تواجه نكسة خطيرة ؛ لأن العلم يعتمد على أمانة شديدة لا تلين، ولا يمكن أن ترتبط بالنفاق. إن موضوع الاستشهاد يصبح هكذا حادا، وهارولد هوبس، على صواب، جزئيا، عندما يقول" إن فكرة جاليليو هى أن الناس لا يعيشون الآن فى عصر العقل فقط؛ لأنه فى لحظة محددة فى القرن السابع عشر أنكر جاليليو أمام محكمة التفتيش، بدلا من الوقوف صامدا فى وجه قضاته . فكما يرى البعض أنه بموت المسيح على الصليب قد نالت الإنسانية الخلاص، هكذا فى مسرحية بريخت بفضل بقاء جاليليو على قيد الحياة وعاره أدينت الإنسانية. جاليليو ليس أقل أو أكثر من المسيخ الدجال عند بريخت، إنه الإله الذى خذلنا(٣). هذه الفكرة التى عبر عنها مستر هوبسن بطريقة ساخرة، هى بالتأكيد نهاية مبررة من الذروة العاطفية التى وصل إليها المشهد الثالث عشر؛ لأن كل ما سعى بريخت للتأكيد عليه هو المسئولية الفردية أكثر من مسئولية الوكيل. فعلى طريقته فى المبالغة عادة، يشير بريخت فى هذه اللحظة إلى أن عهدا كاملا من التاريخ الأوروبى يتحول نتيجة لفشل رجل واحد.

المواجهة بين هذه المواقف تصنع مادة درامية جيدة رغم الضعف الفكرى الأساسى للمسرحية، وتقدم لحظات بارزة للصراع والتوتر؛ فمن الناحية المسرحية ليس هناك إمكانية للتساؤل. لقد وجد بريخت مسرحا وجاء إلى الحياة، وأصبحت عروضه تتدفق باستمرار بأفكار جديدة. إن مسرحية جاليليو بصفة خاصة تتميز بسبب هذه المشاهد، التى فيها يتناقش الفلكى مع الكرادلة وكل منهم يرتدى قناعا. فالتناقض الضمنى مع جاليليو، الذى لا يرتدى قناعا، قد تم تصويره بحيوية، وبالمثل الحدث الطويل المصاحب للحوار الذى يتم فى أثنائه تغطية البابا بجلباب بعد جلباب حتى تبدو إنسانيته الحقيقية وكأنها اختنقت بالأبهة. هى صورة ذات أبعاد ثلاثة لوجهة نظر بريخت. البرهان البصرى : إن قطعة من الحديد يمكن أن تطفو على سطح الماء رغم إنكار أرسطو لذلك، وعادة إسقاط جاليليو لحجر من يده ليذكر الشعب أن الحقائق هى حقائق وأن الحجارة لا تسقط إلى أعلى، هى حيل مسرحية، صممت لكى تؤثر بصريا. فالتأثير الساخر الذى تحقق عند إنكار جاليليو هو أيضا شيء ملحوظ. إن جرس الانتصار الذى يجلجل هو حيلة ساخرة بكل ما كان ينتظره تلاميذ جاليليو، ولما كانوا يظنون أنه يدافع عنه، وهم ينتظرون فى الخارج كما كان يقف القديس بطرس خارج محكمة قيافا ينتظر المسيح. حقيقة أن الأجراس بدت وكأنها تدق استجابة لصلاة بنت جاليليو لله تعطى تحديا إلحاديا عنيفا للمشهد.

يظهر الضعف فى المشاهد الأولى، التى يقدم فيها خصوم جاليليو فى قناع الحمقى، كأن المقصود هو القضاء على الاهتمام بهذه المجادلات، بالإضافة إلى ذلك، فإن الجوانب الفيزيائية لاستمتاع جاليليو بالبحث، التى تتأكد فى تعليقات بريخت، لا تكاد تظهر فى الحدث المسرحى، قد يظهرها الممثلون، لكن النص لا يعطى إلا أدلة قليلة نسبيا عليها. هنا يبدو واضحا إلى أى مدى اعتمد بريخت على التأثير المسرحى الكامل أكثر من اعتماده على الكلمة المطبوعة.

نقطة ضعف أخرى، لكنها غير قابلة للعلاج. ففى خطبته الأخيرة يراجع جاليليو

أوضاع العلم كما يتركه الآن، لقد أصابها الشلل لعدة قرون بسبب إنكاره ·فهو يعلن أن أسباب فشله الحقيقى، هو أنه سعى لأن يجمع المعرفة من أجل المعرفة، دون اعتبار للهدف المبدأى للعلم وهو تيسير حياة البشر. فقد بحث عن العلم خارج إطار الاحتياجات الإنسانية، وترك تراثا من المعرفة منفصلا عن الواقع الاجتماعى، فهو يؤكد" ربما يمكنك أن تكتشف فى وقت من الأوقات كل شىء يمكن اكتشافه ويظل تقدمك مجرد تقدم بعيدا عن الإنسانية؛ فالفجوة بينك وبينهم قد تصبح فى يوم من الأيام شاسعة جدا، حتى صيحات الانتصار التى تطلقها عند تحقيقك لإنجاز جديد سوف تجيبها صيحة الكون المرعبة "(٤).

كان فى ذهن بريخت هنا سقوط القنابل الذرية، مع العصر الجديد للطاقة الذرية التى بشرت به، وهى الأحداث التى اعتبرها بريخت نتيجة مباشرة للعلم الذى يتم البحث فيه بمعزل عن احتياجات البشر. ولكن هذا الفشل يتأكد فى منولوج طويل ومعقد يعتمد كلية على الحجة اللفظية. ويصل إلى محاضرة من على خشبة المسرح تستمر عدة دقائق. هذه دراما رديئة بأى معيار، وتزداد رداءة بسبب لا معقولية قضية جاليليو. فهو يزعم بعكس الدليل التاريخى أن فشله الفردى سوف ينحدر بالعلماء من وقته فصاعدا، ويحولهم إلى جنس من الأقزام خاضعين لرغبات الملوك والحكام، معتبرا أن القزم الأول الذى سيظهر بعد جاليليو هو نيوتن، الذى ولد فى نفس العام الذى مات فيه جاليليو وحتى العلم الإيطالى، الذى كانوا يظنون أنه من المحتمل جدا أن يعانى فى ظل عناد البابوية، استمر فى تقدمه حتى أنتج مال بيجى، فولته، وجلفانى، Malpighi Volta , Galvani فى المائة سنة التالية. من الواضح أن قصورا واحدا لا يمكن أن يوقف مثل هذا النشاط البشرى الواسع (٥).

ويؤكد جاليليو أيضا أنه كان مخطئا؛ لأنه لم يعمل من أجل ترقية مستوى العمل – وهى فكرة كان لها تأثير كبير فى ألمانيا الغربية – حيث كان مئات من الشباب من الدارسين يترددون فى العمل بالبحث العلمى الذى ليس له منافع عملية. أو الذى قد يستخدم لأغراض حربية. قد تبدو الفكرة هنا أوضح من أن تؤدى إلى العمل حتى إن

البحث الذى أدى إلى صنع الحديد أدى إلى صناعة المحاريث، وكذلك رؤوس الحراب، كذلك انشقاق الذرة أنتج الطاقة والقنابل، فإن تليسكوب جاليليو يمكن استخدامه فى السفن الحربية كما يستخدمه التجار، فالعالم فى أى عصر يقدم المعرفة التكنيكية أو النظرية التى يحولها السياسيون والآخرون لخدمة أغراضهم. فالبحث الذى يوجه بطريقة خالصة للأغراض العملية من أجل فائدة الإنسانية مستحيل. مع ذلك فإن جاليليو يتجاهل الهدف الواضح، والمتفرجون لا تعطى لهم إجابة داخل المسرحية.

بالمثل يؤكد جاليليو أنه قد نسى الفرص المتاحة له، لأن فى أيامه " وصل علم الفلك إلى الأسواق " وهو يعنى بوضوح إذا كان الناس فقط قد سمح لهم بأن يستفيدوا باكتشافاته، فإن الأمور سوف تكون أفضل. الواقع أن الاستخدام الذى وضع فيه اكتشاف جاليليو فى الأسواق كان استخداما سخيفا. فعلم الفلك لم يصل إلى السوق فى المشهد العاشر إلا لكى ينتج نوعا من الفوضى التى كان بريخت يميل إلى الرجوع إليها منذ مسرحية " بعل". فالدرس الذى يأخذه الناس هو حيث إن الشمس لم تعد تدور حول الأرض، فإن أحدا لن يحتاج فى المستقبل لأن يدور حول أحد، لا أحد يحتاج إلى أن يقدم خدمته أو ولاءه، ويستطيع كل فرد أن يعيش حياة أنانية كاملة:

زوجتان تقفان فى ساحة السوق

لا تعرفان فى أى طريق تسيران

زوجة السماك تخطف رغيفا من هناك

وتأكل سمكتها وحدهما!

البناء يرسم خطته بعناية

ويأخذ حجر المبنى وعندما يصبح بناء البيت تاما وجميلا (٦).

لم ! فإنه يتحرك إلى الداخل على مسئوليته.

ربما يمكن للإنسان أن يفكر جيدا – إذا كان للنظريات الفلكية أى تأثير يذكر على الاتجاهات السياسية، كالذى تحققه فى عقول "مؤرخى الثقافة" فقط الذين يعتقدون أن

كل حدث له انعكاسه فى كل الأحداث الأخرى- وأن نظرية جاليليو ريما تقود إلى الدولة الأتوقراطية "لملك الشمس" أكثر من الفوضى الذاتية. لا حاجة بنا إلى أن نؤاخذ بريخت على هذا الموضوع؛ فالتأثير المدمر فى المسرحية هو أن الطريقة التى يعرض بها سلوك "الشعب"، لا تحمل ما يبدو أنه منطوق جاليليو الذى نطق به فى لحظة الذروة.

هكذا، كما فى الكثير من أعمال بريخت، فإن عملية المسرحة تتقوى بشكل كبير عن طريق إنقاص أى محتوى فكرى واقعى. هناك متعة. إلى حد ما، فى رؤية البابا محملا بملابس ثقيلة جدا، رغم أن الموقف المتواضع لبغض البابوات، فى رؤيتهم أنفسهم كحملة المجد الذى ليس مجدهم، قد تم تجاهله. بالمثل فإن الحدث به لحظات حية أو مليئة بالحيوية، وأن مشهد السوق الحافل بجو المهرجان هو واحد من أكثر المشاهد حيوية؛ لكن علاقة ذلك بالتيمة المحورية ليست غامضة فقط، بل ليس لها وجود. مع ذلك فإن "جاليليو " تظل واحدة من أنضج المسرحيات، إنها أنضج بمعنى واحد، كما يعرف كثير من سكان شرق أوروبا، فى أنها تكشف خيالاً عظيمًا، إدانة النفس المتبادلة، وإعادة تأكيد الذات لكل هؤلاء الذين كانوا يعيشون حياة منحرفة فى ظل نظام قمعى، فى هذه الناحية، فهى تشترك مع شويك فى شىء ما، ولكنها أنضج فى نواح أخرى. فالمعاملة المنصفة التى يتعامل بها جاليليو مع خصومه من الكرادلة (ليس أتباع أرسطو الذين تم تصويرهم كاريكاتيريا بطريقة غريبة) وجلسة الاستماع التى لا تعطى أى إجابة فى حوار الراهب الصغير الذى يسأل ماذا يفعل المؤمنون المسيحيون البسطاء بحياتهم القاسية إذا تم حرمانهم من وسائل الراحة التى تمدهم بها العقيدة الدينية، إنما هى علامة من علامات التعقيد التى رفعت مسرحية" جاليليو "عاليا فوق أعمال الدعاية الخالصة. تأثير المسرحية لا يمكن إحصاؤه، عند خروجك من المسرح شاعرا أن هناك مطلبا حادا للشجاعة البطولية، من الممكن أيضا أن ترى ماذا تكسب عن طريق التكيف. إن عدم الرغبة الجديدة فى فرض أجوبة فردية كان المعلم الأساسى لبريخت الذى ظهر فى أوائل الثلاثينيات.

الفصل السابع

الأم شجاعة

إن أكثر المسرحيات أصالة فى الإنجليزية منذ شكسبير فى رأى D.H. Lawrence هى مسرحية سينج "الراكبون إلى البحر" سنة ١٩١١، هذا الرأى قد استقر على مستوى واسع الآن. مع ذلك فبعد أربع عشرة سنة فقط قال لورانس: بالنسبة لى حتى سينج، الذى أعجب به كثيرا أصبح فى الحقيقة مملا الآن، وكما هو الحال فقد وضع على الرف لمن يبحث عنه ... الكاتب يجب أن يكون بين الجماهير يدفع ذقونهم، أو يهلل لما يصيبهم من سوء حظ أو سعادة. هذا المقعد الرخيص بين الآلهة، حيث يجلس الإنسان بين زملائه من أمثال أناتول فرانس وينظر باحتقار إلى حماقات وتشنجات ما يسمون بإخوانه البشر، هذا فقط ما يزعجنى(١). هذا تقريبا أشبه بموقف بريخت فى الدراما وبالذات المأساة.

إن أفكار التراجيديا قد تغيرت أثناء الحرب العالمية الأولى، ربما بسبب الحرب. وكان سينج لا يزال يكتب بأسلوب تقليدى. كان يعنى عناية خاصة بمسرحية "الراكبون إلى البحر" يصنع من القصة القصيرة لسكان جزر "أران" فى أيامه شيئا يشبه مآسى اليونان فى الجو وقوة التعبير، وكان قادرا أن يفعل هذا جيدا؛ لأن مزارعى أران لا يزالون يعيشون قريبا جدا من الإغريق، أكثر من أى شعب آخر فى أوروبا. عندما حاول لورانس أن يدرب يده فى كتابة مسرحية مشابهة بعنوان "ترمل مسز هولرويد" وجد صعوبات عظيمة. إن لغة عمال مناجم نوتندهمشير لا تسلم نفسها طواعية للشعر المنثور كما تفعل اللغة الأيرلندية. وإن الحياة فى قرية تعدين أقل بدائية،

حتى لو كانت لا تزال معرضة للكوارث الطبيعية. شين أوكازى، الذى كان يقلد سينج ؛ فى المشهد الأخير على الأقل من مسرحية " جونو والبيكوك " Juno and the Paycock 1924، استخدم أيرلندية دبلن، وحرم من مواجهة العناصر الطبيعية فى منظر مدينته، مسرحيته أيضا هى أقل مأسوية عن مسرحية سينج.

يحتج على ذلك بأن الحرب كانت على مستوى هائل، مما جعل مآسى الأفراد لا تأخذ اهتماما جادا كما كان الحال من قبل، أمام ملايين الموتى فإن مأساة شخص يموت على المسرح تبدو تافهة ومضخمة ... بالتأكيد باستثناء مسرحية "جريمة قتل فى الكاتدرائية" للشاعر ت . إس .إليوت، ومسرحية جان أونيل "الحزن يليق بإلكترا" هناك قليل جدا من المسرحيات الحديثة التى ترتبط بالتراجيديا بمعناها الكلاسيكى. لقد قيل أيضا إن بروليتاريا عصر التصنيع لا تقدم موضوعا للتراجيديا من هذا النوع. إن حياة عامل المصنع مهما جلبت من أحزان، لا تطمح أبدا لشد الانتباه كما يفعل الملك لير، أو فيدرا أو أوديب. ومن الصحيح أيضا، كما رأى بريخت أن أناس القرن العشرين غير ميالين للتراجيديا. عندما يكون هناك أبطال أولمبياد من المصابين بالشلل، وأطفال من الصم يتعلمون كيف يتذوقون الموسيقى خلال الذبذبات، وأن الجنازات يحتفل بها فى الأغلب فى غياب لكل مظاهر العظمة، فإن التأكيد يقع كثيرا على الاستفادة بأقصى قدر من الحياة، وأن الإشارات التراجيدية لا مكان لها، لو أن أوديب فقأ عينه الآن لقام كرايون بطلب سيارة إسعاف فى الحال.

لكن المأساة لا تتم السيطرة عليها بسبب هذه الظروف والاتجاهات المتغيرة. لقد تعلقت على الربع الأخير من القرن العشرين كتهديد بالحرب الذرية، وفى وجه هذه الخلفية يبدو تفاؤل المعالجين ضعيفا. سوف تبدو صغيرة وضعيفة فى أية حالة، ما دام الموت يعنى الثكل أو الأسى، بنفس الطريقة، فإن عناصر الطبيعة سوف يكون لها السيادة فى كثير من بلاد العالم؛ فالجفاف الطويل فى البلاد المزدحمة بالسكان والفيضانات التى تغطى آلاف الأميال المربعة ما زالت تحدث، ونتائجها يجب أن تحتمل

دون اعتبار لما يمكن أن يحققه على مدى تاريخ بعيد الإصلاح الاجتماعى أو التعاون الدولى.

هكذا فإن مسرحية سينج التى قلدها بريخت وحاول أن يبنى عليها، ليست فقط عملا ينتمى إلى تقليد مهجور؛ فتصويرها للاستسلام الكامل للأم التى لا تفقد زوجها فقط، بل كل أبنائها فى البحر فإنها تتناول واحدة من أعمق اهتمامات المأساة والحياة معا. موريا، الأم امرأة فقيرة تعيش فى كوخ صياد سمك على ساحل أيرلندا الغربى. ليس لديها نية ولا قصد فى التخلص من مدينة الوباء، كما أراد أوديب، أو تكسب عرشا، أو تدافع عن قضية عادلة، لكنها خائفة ومستسلمة معظم الوقت، فقط فى النهاية، عندما أتوا بابنها الغريق بارتلى، فإنها تجد الكرامة والشجاعة دون قيود، وتنشئ سلاما لا يهتز عن طريق الاستسلام "ليس هناك إنسان يعيش للأبد، وعلينا أن نرضى".

على الرغم من دينه للشاعر ييتس، الذى أوحى له بجزر الأران، وكان سينج يتفاعل معه، على مستوى شخصى فإن جملة موريا الأخيرة بكل مظاهرها، تعنى رفض دعوة ييتس لحمل السلاح فى مسرحية " كاثلين نيهوليهان Cathleen ni Houlihan حيث كتب ييتس وهو يتكلم عن الأبطال الأيرلنديين "إنهم سيعيشون إلى الأبد" فموريا عند سينج لن يخصها هذا الكلام أبدا. سينج نفسه كان أيضا، وهذا احتمال كبير، يرسم مسرحيته على نموذج عمل مشهور فى عصره "أوب هوب فان زيجان Op Hoop Van Zegen التى كتبها المسرحى هيجرمانز Hujermans، هى مسرحية عن حياة صيادى السمك الهولنديين الذين يفقدون حياتهم فى البحر. قدم هيجرمانز نغمة سياسية معينة. أحد الصيادين يغنى فى "نشيد الحركة الدولية "، وهناك إيحاء بأن صاحب مراكب الصيد لابد أنه كان يعرف أنها ليست بحالة صالحة للإبحار، لكنه كان مهتما جدا بمسألة الربح أكثر من الاهتمام بإصلاحها. لكن سينج رفض كل هذا الاهتمام بعمليات الإصلاح الممكنة. لم يكن مهتما بتحسين حالة الأمان والسلامة

للصيادين الأرانيين، لكن اهتمامه الأكبر كان بكتابة مسرحية حول موت سكان الجزيرة وفى جعل اللغة ناطقة.

مسرحية بريخت (أسلحة السنيورة كرارة)، التى كتبت سنة ١٩٣٧ كانت تقلد سينج تقليدا متعمدا تحول فيها المشهد من أيرلندا لإسبانيا، وجعل الشخصية المحورية امرأة تحاول أن تبقى محايدة وسلبية أثناء الحرب الأهلية الإسبانية. فموقع الأحداث هو نفسه، كوخ صياد على شاطىء البحر، والنهاية هى نفس النهاية، وإحضار ابن غريق، مصحوبا بمجموعة من النساء الحزينات. تنتهى المسرحية بحزن الأم. لكن بريخت يكتب بروح " التراجيديا الشيوعية " لفيشنفسكى التى تثير التفاؤل بأنه، فى عصر الشيوعية، كما كان يرى فيشنفسكى، لا يوجد مكان لتصوير كارثة يصعب تجنبها. فالكوارث يمكن تفاديها والتغلب عليها، وليس الاستسلام لها، وهكذا يجعل بريخت السنيورة كرارة، تنتهى بأن تأخذ بندقية وتقرر محاربة الأعداء الفاشيست.

لا أحد يطالب بالكثير لمسرحية "أسلحة السنيورة كرارة" الآن، وقد أضافها بريخت بنفسه فى طبعة أو لمجموعة يطبعها بعد الحرب فقط كمجلد خارج المجموعة. لا يوجد فى المسرحية أشخاص يشبهون المزارعين، اللغة هى لغة أدبية أكثر منها لغة شعبية – المسرحية تخلو من الحدث، من الإيقاع، فقط هناك ذروة قصيرة عندما يحضرون الابن الميت، فى مشهد فيه يقلد سينج تقليدا دقيقا. إن تحول السنيورة كرارة من السلبية إلى الفعل السياسى، يحدث فقط عندما تتحقق أن ابنها تم قتله ببندقية آلية فى البحر بواسطة قارب دورية فاشستية، فبينما كانت تبدو رافضة لكل أشكال الحروب، فإنها تحولت لأنها قد أحست أن إنسانا عزيزا عليها قد تم قتله فى الحرب، حتى إن المسألة السياسية تم تظليلها عن طريق الإصرار الفردى على الانتقام.

الفقرة الأخيرة فى الحوار شديدة البساطة سواء فى إيحاءتها أو فى دوافعها، مثلما حدث عند إقناع الأم بأن ابنها قتل بسبب الكاب الذى كان يرتديه على رأسه

أى شكله غير لائق، فالرجل المحترم لا يمكن أن يرتدى شيئا مثل ذلك " هذه ليست استجابة امرأة ضربها الحزن. فالإنسان يمكن أن يحس أن بريخت ينحاز إلى جانب الأم فى هذا التبرير العقلانى الساذج للمحرك الطبقى للجنود الفاشيست، وعندما يحتج أحد الصيادين على أنهم يجب ألا يطلقوا النار على أى إنسان بمجرد أنه يرتدى كابا ردينا فإن إجابتها - فى لحظة الذروة تبدو وكأنها رسالة :

لا إنهم ليسوا بشرا، إنهم برص ويجب حرقهم مثل مرضى البرص. هذا يشبه كثيرا النهاية الدموية العنيفة التى تصل إليها جوهانا دارك فى مسرحية " القديسة جان فتاة الحظيرة "، لكى يتم إغفالها كمجرد لحظة فى المسرحية. تماما مثلما تدين جوهانا الكاهن، علاوة على ذلك فإن سنيورة كرارة تسأل السيدات الحزانى اللاتى ينشغلن الآن بالصلاة أن يتركنها. لأن لديها أشياء أخرى تستدعى اهتمامها.

إن رفض المواساة الدينية، مهما كان ضروريا فى ظن بريخت، فإنه يعطى نغمة غير طبيعية هنا عند هاتيك النسوة بالذات. وإن أفعالها الأخيرة هى أفعال رمزية مربكة. فهى تأخذ الشراع الملوث بالدم الذى لف به جسد ابنها إلى الكوخ وهى تقول فى لغة خطابية مشرقة : "بينما ذهبت أنا لتمزيق علم جلبت أنت لى غيره" بهذا الكلام تكشف المكان الذى خبأت فيه الأسلحة، التى كانت ترفض حملها طول المسرحية حتى هذه اللحظة، وعلى صوت ضرب النار الآتى من بعيد تنهض واقفة وتمسك إحدى هذه البنادق بنفسها. إجابتها على السؤال إذا كانت هى الآن ذاهبة لكى تنضم إلى العمال فتقول "نعم من أجل جوان".

وكما قال بريخت نفسه، هذه قطعة مسرحية أرسطية أو مسرحية "عاطفية"[٢] رغم أنها مثل ميلودرامى، ومن المشكوك فيه هل هى كما افترض هو، من عيوب هذا التكنيك - أنها فى الحقيقة أخطاء كتاباته الدرامية- فهل يمكن إلغاؤها إذا "عرضت المسرحية مع فيلم تسجيلى يبين أحداث الحرب فى إسبانيا، أو فى مناسبة دعائية. فالمسرحية تقدم أسبابا شخصية خالصة وثأرية لانضمامها فى الحرب ضد فرانكو، ولا

توجد أسباب أكثر جدية أو توثيق كاف للمسائل السياسية التى يمكن أن تتصل بهذا الموضوع.

هناك دليل داخلى يبين أن عدم رضاء بريخت عن " السنيورة كرارة " هو الذى أدى به إلى كتابة "الأم شجاعة وأطفالها"، بعد ذلك بسنوات قليلة. عنوان المسرحية مأخوذ من رواية Trutz Simplex التى كتبها كريستوف فون كريملشوزن فى القرن السابع عشر، حول امرأة صاحبة كانتين فى حرب الثلاثين عاما، التى وقعت بين ١٦١٨ إلى ١٦٤٨، وإن كانت الشخصية فى المسرحية لديها ما هو أكثر من الاسم الذى تشترك فيه مع سابقتها. الإطار الرئيسى للمسرحية رغم ذلك، يشبه كل من مسرحية سينج، ومسرحية بريخت الأولى، حول الأم التى تفقد أطفالها. بينما العبرة الأخلاقية للمسرحية تتناقض مع أخلاق السنيورة كرارة، لأنها تهدف إلى أن تبين أن الرأسمالية تقود بطريقة حتمية إلى الحرب، وأن فقد الأطفال ليس كارثة طبيعية، كما فى سينج، وليس دعوة للحرب ضد الفاشية، لكن الأصح هو نتيجة حتمية للذهاب إلى الحرب. كان بريخت دائما معرضا للإمساك به متلبسا بين تعليم السلبية واقتراح العنف الثورى.

إلى أى مدى عاشت الأخلاق الجديدة عن طريق المسرحية، هى مسألة نتركها جانبا الآن. فالأم شجاعة هى واحدة من أفضل الأعمال التى كتبها بريخت، وأنها هامة بسبب ذلك كمثل للمسرح "الملحمى "أو المسرح" الروائى"، فليست هى القصة أو المضامين السياسية، وليس التيمة المترابطة، التى تبقى قوية فى الذاكرة، بل هى سلسلة من اللحظات المنفصلة أو المعزولة. فالأم شجاعة، هى امرأة تكسب عيشها فى مرحلة من مراحل الحرب عن طريق بيع الأطعمة والمشروبات، ومعدات الجنود المشتركين فى الحرب، تصاب بفقد أبنائها اليافعين الواحد بعد الآخر، وتهرب مع طباخ هولندى وتأخذ كاهنا لاجئا بالجيش تحت جناحيها، ولكنهما يهجرانها فى النهاية، وتترك وحدها لتجر عربتها المغطاة بينما تستمر الحرب إلى ما لا نهاية رمادية.فى إنتاج

مسرح برلين إنسامبل الذى أخرجه بريخت بنفسه، ولعبت الدور الرئيسى فيه هيلين فيجيل، فإن القوة البصرية للمسرحية كانت قوية. الأحذية والملابس التى كانت تنقلها الأم شجاعة وأطفالها من مكان إلى آخر فى اليقظة الأولى للبروتستانت ثم الجيش الكاثوليكى، كانت قوة ربط ساحرة فى شكلها الغربى المتوحش، وحركاتها الصاخبة على الطاولة المتحركة التى توقع بريخت أن تكون موجودة عادة فى المسرح. كذلك كان مؤثرا منظر الجاكيتات المحشوة الرثة والعباءات الحيثية، التى كانت تلف الشخصيات فى شكل غير عاطفى لكنه "صحيح " من الناحية الجمالية. يتذكر الإنسان هذه المناسبات كتلك التى كان يجلس فيها ابنها السمين سويتشيز يتشمس على درج عربة أمه مع أن النص لا يعطى أكثر من سطر يقول: "لن تمر أيام كثيرة عليك تستطيع فيها الجلوس فى الشمس هكذا" أو بالأحرى الفيضان والبقع بالنسبة لبريخت ليست محاولات لإضفاء صورة طبيعية على المشهد، وأن الضوء الذى يشعرون به ضوء كهربائى أبيض ساطع - يسقط عليهم بدفء حاد وفترة الصمت الطويلة التى تعقب السطر المنطوق تستدعى إحساسا بالمتعة. إن المفارقة الدرامية فى الكلمات سرعان ما تظهر، ففى خلال دقائق قليلة يؤخذ سويتشيز إلى المشنقة بواسطة دورية معادية. وفى التذكر فإن الشمس الدافئة بدت غير رحيمة كما هى دافئة. وفى التأثير البسيط للضوء المسرحى الذى تحقق بطريقة بريختية طبق الأصل بتحويل كل مصدر ضوء إلى إضاءة كاملة ونحو ذلك، توجد الحالة الأساسية للمسرحية ككل.

هذا الجانب المزدوج لضوء الشمس المفيد والمخادع، كان انعكاسا للازدواجية التى تتخلل كل مشهد وكل التيمات الرئيسية. بالرغم من نهاية الكارثة، التى كانت تجر فيها الأم شجاعة عربتها حول خشبة المسرح بمصاحبة كورس حزين من الأجنحة، هناك أيضا لحظات للتأكيد. بالمثل يبرز فى الذاكرة عند هذا المشهد الأخير المشهد الأسبق " مشهد(٥)"، الذى تقدم فيه بانوراما فوضوية للدوافع الإنسانية فى خرائب إحدى القرى

المدمرة : الأم شجاعة ترفض أن تبيع على الحساب. الكاهن يحفر فى حظيرة المزرعة لينقذ الناس المحجوزين تحت الأنقاض. الأم شجاعة ترفض أن تسلم قمصان الضباط لعمل ضمادات للجنود. يهرب أحد الجنود. بزجاجة من الخمر بينما هى تجادل. دون أن تراه، ولا يلحظه أحد. وفى النهاية تأتى ابنتها الصماء كاترين حاملة طفلا حيا على ذراعيها عند نزول الستارة، وهى لحظة انتصار الرحمة التى لا يمكن أن تمحى وتظل صامدة فى وجه الجشع والحقد وانعدام الإحسان.

طاقة المسرحية على التأثير ازدادت بفعل التمثيل وإنتاج مسرح برلين إنسامبل، كما لا يزال يبدو فى مجلد الضوء الفوتوغرافى والتعليقات المسماة " مذكرات المسرحية " التى تقارن بين نسخة لإنسامبل لبعض المشاهد مع تلك التى أنتجتها شركات أخرى. ففى نسخة الإنسامبل للأم شجاعة نجد الأم تسترخى متكئة تقريبا فى حالة ترف شديد فى مقابل قطعة من الخيش، أحد ذراعيها يمتد على السطح المنحنى، تبتسم لنفسها بشىء من الرضا، الأولاد يخطون إلى الخارج بخطوة رشيقة. سويتشيز الابن الأمين الطيب القلب يظهر إصرارا أكبر من أخيه إيليف الذى يتأرجح وهو يبتسم فى خجل. كلاهما جندى بسيط فى الرغبة وفى الخيال، قد يجران عربة أمهما فى الموقف الحالى، لكن عقولهما مشغولة بالمستقبل، وإذا كان سويتشيز يبالغ فى أداء دوره، فذلك لأن إيليف سوف يبرهن حقيقة أنه المحارب الأفضل. فى نفس الوقت يظهر إيليف بابتسامته قدرا من الوعى بعبثية المستقبل، وهى عبثية سوف تصبح ناطقة أكثر مع تقدم المسرحية. أما كاترين الصماء التى تخطو خلف إخوتها، تنظر بفهم إلى أحد الجوانب، تميل على فمها. فهى أيضا تلعب دورها فى تجارة الأسرة حاليا، ولكن هناك شيئا ما من الاحتجاج يتضح الآن فى حملها. بهذه الطريقة يتحرك موكب الأربعة فوق المسرح، تاركا الجمهور يتلقى انطباعاته الأولية عن الشخصيات التى سوف يقابلها بقية الأمسية، كل تفاصيل الإيماءات والحركات تم التفكير فيها جيدا لتعطى تأكيدا للجوانب اللفظية الخالصة لهذا العمل.

والنقيض الكامل لهذا فيما قدمه التليفزيون البريطاني ١٩٥٩. الوضع العام هنا، كان مميزا، بذات العربة والمرأة الجالسة على الدرج، وأولادها الشبان يمسكون بيد العربة. مع ذلك فالأم شجاعة تجلس مستقيمة ذقنها مرفوع إلى أعلى وعيناها تنظر بفخر وإعجاب إلى أولادها، تغنى غناء مرحا على موسيقى كاثرين التى كانت تبتسم. الأولاد يجاهدون كالرجال، إيليف يبتسم ابتسامة خفيفة خجلة، تنظر عيناه إلى أعلى أفق بعيد، أما سويتشيز فيميل بكتفه إلى الأمام بإصرار يعبر عن روح المرح.

يظهر الممثلون هنا تقديرا عاما لأدوارهم. وقد رأينا سويتشيز باعتباره الابن الحنون، حسن النية، وهذه الصفة تظهر فى كل فعل يأتيه. الأم شجاعة هى المرأة التى احتملت أسوأ المساوئ بروح قوية هى تجسيد للفضائل الخالدة، وللمرة الثانية يهيمن هذا الجانب الوحيد على تفسير الممثلة هكذا لا يوجد أى مفاجآت، أو لا مفاجآت لمن لا يفكرون، فالمفاجآت القوية تنتظر المتفرجين الذين يبحثون عن شيء من عدم الانسجام. حيث إن الأم شجاعة وأبناءها يشعرون بالرضى هكذا فلا نجد وضوحا على الإطلاق كيف، أصبحوا فيما بعد ساخرين من ناحية أو يثقون ثقة عمياء من ناحية أخرى؟ احتمالهم المتواصل فى الحرب أصبح غير مفهوم : إنهم أناس أصحاب مثل عليا تم سحقهم بطريقة مأسوية عن طريق قدر خارجى، فبدلا من كونهم بشرا نلحظهم فيما حولنا، يكرهون الحرب ويرغبون فيها، ينكرون بطريقة ساخرة إمكانياتهم الخاصة لكنهم يظهرون بطولة مفرطة وإخلاصا يصل إلى حد التطرف، وكل منهم يجهل دوافعه الأساسية فلا يعرف إن كانت نحو الخير أم الشر. يكشف ممثلو بريخت فى أنفسهم جزءا مهمًا مما يعنيه. فابتسامة الأم شجاعة وجسمها المسترخى، هى دلائل على المتعة التى تحصل عليها من الاتجار فى الحرب، بينما الحقيقة أن تعبيرها كان تكشيرة وليس ابتسامة، توحى بالشك الداخلى الذى يصاحب هذه الحالة، سويتشيز بشفتيه المضمومتين يكشف عن السذاجة التى سوف تدفعه للانضمام إلى جيوش البروتستانت، وهو مقتنع تماما أن الفضيلة سوف تأخذ مكافأتها، بينما توجس كاثرين فى حد ذاته

يعطى تعليقا على هذه الأوهام. التمثيل يرسخ تعاطفا مع هذه الشخصيات باعتبارها كائنات بشرية، وفى ذات الوقت يطور إحساسا بالحماقة، وأحيانا يكشف ما فى هذه الأنشطة من شر. هذه الحالة المزدوجة تحدد أفضل ما فى مسرحيات بريخت الأخيرة، إنها جزء من العقدة التى لابد أن المتفرجين من جميع المشارب استطاعوا أن يستمتعوا بها.

ومن الأشياء المؤثرة بنفس الدرجة وعلى النقيض من سنيورة كرارة، كان استعمال اللغة، فليست القضية مطلقا هى الحالة أن الأم شجاعة " كتبت بأقوى أسلوب فى لغة عصرها الخشنة"[٢] فلم يكن لدى بريخت تذوق للتاريخانية الطبيعية. مع ذلك فقد خلق لغة توحى بلغة الكلام عند أهل بافاريا - أساسا بهذه الحيل مثل حذف "Sie E" " horn اختصاراً لـ "Sie"، ويكتب Nix بدلا من Nichts بالأحرى عن طريق محاولة لهجة تبدو لأكثر الألمان خشنة ومضحكة - و اقتصاد حديث بطريقة مفرطة ومباشرة فى اللفظ. من الصعب أن ننقل هذا الإنجاز لقراء الإنجليزية الذين لا يعرفون شيئا عن الألمانية. لأن جزءا من هذه المباشرة ينبع من المصطلح الإنجليزى المحول إلى الألمانية، حيث يبدو غير كامل فى طبيعته عندما تلاحظ الأم شجاعة.

ist, mich und meine kinder durchbringen mit meinem Wagen, يبدو الأمر بدرجة كبيرة وكأن بريخت كان يترجم العبارة المفككة " إن الذى أسعى إليه هو أن أنجو بأطفالى وبالعربة "، لكن تركيب الجملة هنا صادم جدا بالنسبة للسياق الألمانى بمعناه الضيق. (كان بريخت يستمتع بقلب العبارات إلى الإنجليزية بهذه الطريقة غالبا) : ففى جاليليو يجد متعة واضحة فى السماح لإحدى الشخصيات بترديد العبارة المركزة، "Das Ist Ein Fakt" بدلا من الألمانية المقبولة "Das Ist Eine Tatsache"، التى نجد إيقاعها أكثر ليونة "وأنثوية". فى بعض الأوقات، فى مسرحية "جاليليو" نجد حتى مصطلحاته مترجمة عن الإنجليزية، وليست متسقة مع الاستعمال

الألمانى) ثانية فإن الفقرات الألمانية تحمل غالبا لغة الأرض الريفية ولكن بريختية، لايخطئها أحد كما فى الفقرة التالية.

DER FELDHAUPTMANN . Ich wett, dein Vater war ein Soldat.

EILIF. Ein grober, hor ich.Meine Mutter hat mich gewarnt deshalb.

Da Kann ich ein Lied .

Der FELDHAUPTMANN. Signs uns! (Brullend) . Wirds bald mit dem Essen!

THE CAPTAIN . I bet your father was a soldier .

EILIF. A great one, they say . My mother warned me about it . I can sing a song about him .

Sing it to us (Shouts). What about something to cat ! The CAPTAIN.

القائد: أراهن أن أباك كان جنديا.

إيليف كان جنديا عظيما، كما يقولون. أمى حذرتنى بخصوص ذلك.

يمكننى أن أغنى أغنية عنه.

القائد: غنها لنا. (صيحا)، نريد شيئا نأكله.

كما قال مينبمير، من الواضح أنه حوار واقعى يعمل فى الحقيقة بإيجاز قوى "وشعبى" فقط بمعنى مثالى (Idealiter) [٤]، ولكى نستشهد بكلامه ثانية فإن الأم شجاعة تظهر أن أسلوب بريخت شديد الأثر، لكنه مألوف يسعى إلى تقليد أقل للواقع أكثر من "فكرة" الكلام الطبيعى. وهى بنية لغوية طبق الأصل. والمسرحية كلها بالنسبة

للاستعمال الشعبى، فهى مغربة، هكذا لا يمكن أبدًا أن تقبل الشخصيات على خشبة المسرح كشخصيات من الحياة اليومية أو التاريخية. إنهم على الدوام يقفون على ضفاف الواقع فى كلامهم وينحرفون بعيدا عنه باستمرار.

فشخصية الأم شجاعة نفسها هى واحدة من أعظم الشخصيات ذات الملامح الجذابة جدا. فهى مؤهلة لتحويل أى موقف لفائدتها، تتطابق معه وتؤقلم نفسها عليه بطريقة تذكرنا بشويك وجاليليو. فهى تتحلى بحيوية بونتيلا دون سكره أو لحظات صحوه، وفى نفس الوقت تساهم بسخرية مركزة من عندها نوع من المكر والإبداع الذى يعد شيئا أساسيا بالنسبة لوجودها كله. كقاعدة هى تعرف بالضبط إلى أى مدى يمكنها أن تذهب، وإلى أى مدى يمكنها أن تدع الآخرين يذهبون. عندما يأتى عسكرى التجنيد يهدد بأخذ ابنها ترفع عليه سكينا، لكنها من الواضح تعنى التهديد كحركة فى اللعبة لن تجد ما يقابلها، هناك دهاء فى موقفها وليس بطولة عندما يأتى الطباخ الهولندى ليحاول اللعب فى صدرها يكون رفضها مؤكدا، ولكن فى عينيها نظرة ماكرة بالثناء. وتفعل ما يمكن أن يفعله بريخت، إنه لم يستطع إعادة كتابة المشهد المأساوى الذى تفقد فيه ابنها سويتشيز، بطريقة يمكن أن تدمر كل تعاطف معها فى حزنها. إن أداء هيلين فيجيل للدور فى هذا المشهد قد تم إعداده بأسلوب كان يمكن فى أى حالة أن يمنع ذلك. فكها المتدلى وفمها المفتوح ورأسها ملقاة إلى الخلف عيناها مغلقتان، تهز أكتافها ويداها ملقاتان فى حجرها(٥)، هذا وضع فيزيقى خالص بطريقة يمكن أن يتخذه أى إنسان دون أثر للعاطفة - إنه "استعراض" خالص، ويقال إنه منقول عن صورة فى جريدة، ولكنه يستولى على عقل المتفرج بقوة كافية مما يجعل التعاطف أمرا لا مفر منه.

لكن عندما ننظر فى بنية المسرحية ككل، يبدو لنا واضحا أن هذه الخصال تؤدى دورا صغيرا فى ربطها معا. ففى التأثير الكلى، إنها للغرابة بدون أى أثر، مجرد سلسلة من اللحظات والانقلابات المسرحية الخالية من التناغم.

إن عواقب كل هذه المشاهد، المتعة بصريا ولفظيا، يمكن أن يقال إن المتفرجين كانوا مضللين عن طريق الكلمات والأفعال التى قصد أن تكون هى الشىء الأساسى فى هذه المشاهد، خذ مثلا المقصد، الذى عبر عنه بريخت بوضوح فى هامش المسرحية، من أن المتفرجين لن يروا فقط الطبيعة التجارية للحرب، كما يراها الممثلون أنفسهم، ولكنهم سوف يقومون بفعل، على خطوط ماركسية دون شك. كنا نتوقع أن نجد بعض التمثيل لهذه الفكرة فى شخصية الأم شجاعة، وعلى السطح يبدو أننا قد حصلنا عليه؛ لأن الأم شجاعة تقول فى نهاية المشهد "العنوا الحرب" فقط لتغير رأيها بسرعة فى المشهد التالى عندما يحدث وتصبح ثرية جدا وتضيف، إنهم لن يعبثوا بمعركتى من أجل خاطرى)، لكن هذا لا يصور حقيقة فكرة بريخت، فإذا نظرنا إلى المناسبة التى تلعن فيها الحرب، نرى أنها لا تدرك تماما الطبيعة التجارية للحرب. إنها تلعنها لأن ابنتها تعرضت للهجوم وهو ما يمكن أن يقع فى وقت السلم لأن ابنتها كانت صماء منذ أن قام أحد الجنود وحشر شيئا ما فى فمها، وهو ما يمكن أن يحدث فى وقت السلم، لأن كلا من ولديها قد اختفى وأحدهما تم قتله (إنها لا تعلم أبدا بموت الآخر) فهذا كله لا علاقة له بالتجارة، لدرجة أننا يجب أن ننظر فى مكان آخر للبحث عن دليل لصالح تأكيد بريخت. ربما نتخيل أننا قد وجدنا فى المشاهد التى تبين الأم شجاعة وهى تفقد أبناءها بسبب اهتمامها الشديد بالمال - فى الواقع بريخت يقدم هذا الاهتمام فى حالة الأطفال الثلاثة. وبالنظر الدقيق إن كان هذا البرهان يبدو مفروضا.

فى المشهد الأول، تفقد الأم شجاعة ابنها إيليف بسبب إغرائها فى التجاوب مع عسكرى التجنيد لبيع حزام، بينما إيليف يستسلم لإغراءات عسكرى التجنيد - وعندما تنظر حولها تجد ابنها قد ذهب. الفكرة الأساسية للمشهد الأول تبدو محتوية فى هذا الاستعراض الذى يبين أن الجشع قد أدى إلى تعاستها، لكن حتى لو اتفقنا أن المساومة تعنى دائما الاهتمام الشديد بالمال، لا بد أن نتفق أن أى شىء آخر كان يمكن أن يشتت اهتمام الأم شجاعة فى اللحظة الحاسمة، فقد كان يمكن أن تكون مشتركة

فى مجادلة بينما ابنها قد أزاغت عينيه وعود الحصول على المجد، وفى أى الحالات لا يمكن أن نتوقع منها أن تربط ابنها البالغ بخيوط مريلتها.

كذلك، فإن موت كاثرين التى قتلها الجنود بإطلاق النار عليها بسبب دق الطبول للإنذار هو مسئولية الأم شجاعة مسئولية جزئية، رغم أنها ليس لها دور مباشر فى هذا. يحرص بريخت على أن يجعلنا نعرف أنه عندما قامت كاثرين بدورها البطولى، ودقت الطبول لتحذر المدينة المحاصرة من الهجوم الوشيك، كانت أمها فى المدينة تشترى بضائع رخيصة من الناس الهاربين من الأخطار. وهكذا يمكن أن يضع الكلمات فى فم شخص آخر بعد موت كاثرين، " لو لم تذهبى إلى المدينة لتحصلى على شريحة، ما كان هذا يحدث " لكن هذه تهمة غير عادلة تماما، فالأم شجاعة قد تركت كاثرين فى حماية الفلاحين؛ لأنها لم يكن لديها شخص آخر تتركها معه، بطبيعة وظيفتها كان لابد لها أن تتركها مرات كثيرة بحثا عن تجارتها؛ فمن السخرية أن يقال إن الرغبة فى المال تشرك الأم شجاعة فى الذنب عن موت كاثرين، الذى كان يمكن أن يحدث بنفس الطريقة لو أن الأم شجاعة كانت حاضرة. كان يمكن أن تكون لا حول لها ولا قوة مثل بقية الناس ضد هجمات الجنود.

لكن حقيقة أن بريخت يقدم نفس الفكرة فى مشهد موت الطفل الآخر للأم شجاعة فإنما يوحى بقصد ثابت. فسويتشيز مثل كاثرين قتله الجنود فى حالته؛ لأنه رفض أن يكشف أين يوجد صندوق النقود، الأم شجاعة كان يمكنها أن تنقذه لو أنها قدمت الرشوة كلها التى طلبها الجنود مباشرة عندما سئلت، لكنها حاولت أن تماطل وهكذا فقدت ابنها، هذا على أى حال، هو الانطباع السطحى الذى تكون بسبب موت سويتشيز، لكن إذا نظرنا بدقة أكبر فسوف نرى أن هذا الأمر ليس واضحا هكذا. ففى المثل الأول تقدم الأم شجاعة الرشوة كاملة التى طلبت منها ٢٠٠ جلدر، على اعتقاد أنها ستكون قادرة على استرداد المبلغ من صندوق النقود الذى تظن أن سويتشيز قد أخفاه، فقط عندما تعلم عن طريق وسيطها إيفيت Yvette أن سويتشيز قد ألقى

بالصندوق فى النهر تقدم مبلغا أقل ١٢٠ جلدر بالضبط. يجب علينا أن نتذكر أن هذا المبلغ يساوى بالضبط أكثر من نصف قيمة العربة التى تملكها وكل محتوياتها فى ذلك الوقت. فمعيشتها كلها أصبحت فى خطر، وأن الوقت عصيب جدا، فيمكن قبول عذرها لأنها فكرت أن الذين أسروا سويتشيز سوف يقبلون أقل، لأنهم لن يعثروا على شىء مطلقا إذا أطلقوا عليه النار. أكثر من هذا عندما تسمع أنهم رفضوا ليس فقط ١٢٠ لكن ١٥٠ التى قدمها إيفيت بدون استئذانها، فإنها تقدم المبلغ كله ٢٠٠ فى الحال، هذا يعنى أنها تقدم وتبالغ فى كل شىء لكى تنقذ حياة ابنها. وعندما ينكشف الأمر، يكون قد فاتها الأوان ولكننا لا نعرف لماذا قام الجنود بشنق ابنها هذا الأسير العالى القيمة بطريقة متسرعة. إنهم يعرفون أن إيفيت فى طريق عودتها للأم شجاعة، وهناك فرصة زيادة مال الرهينة، ولكنهم أطلقوا عليه الرصاص. هذا يجعل القضية ضد الأم شجاعة ضعيفة، فالحقيقة أن عطفنا يذهب إليها كلية فى هذا الموقف، لكن علينا أن نسأل لماذا كتب بريخت هذا المشهد، لماذا ترك الأم شجاعة تقول " أظن أننى ماطلت طويلا جدا " وربما الذى يقترحه من أن موت الاثنين الآخرين كان يرجع جزئيا لنفس السبب، لو لم يكن يريد أن يقيم جزءا من القضية ضدها، معترفا بأنه الجشع من أجل المال ؟ ولماذا جعل القضية غير مقبولة ؟ فى هذا المثال الأخير يقدم الكثير دفاعا عن الأم شجاعة، كما لو كان يقترح أو يوصى بأنه لم يكن راغبا فى إدانتها.

فكرة أن بريخت كان أساسا قاصدا أن يقيم دعوى قد تولدت عن الطريقة التى جعل بها الأم شجاعة تتفاعل ضد الحرب، وتتفاعل مع أمل أنها قد تنتهى. الأم شجاعة رغم كل شىء، هى سيدة أعمال صلبة الرأى عميقة التفكير. تقول إنها قد اكتسبت اسمها بسبب دفعها لعربة محملة بأرغفة العيش من ريجا، بينما هى تحت النيران، لكى تبيع العيش قبل أن يتعفن، وهى تبين أنها تستطيع أن تجرى مساومات صعبة مع الطباخ الذى يريد أن يحصل على كوبون لمائدة قائده. لكن، فى لحظة مجىء السلام تشعر بالرعب: "لا تقل لى إن السلام قد حل، بمجرد أن اشتريت كمية جديدة من

البضائع " السلام يرعبها، سوف تخسر نقودها أو سوف ترتدى ثياب الحزن السوداء عند التفكير فيها. لكن هذا يبدو من النادر المخاطرة به، كتاجر شبه زنجى عليها أن تجد مكانا لنفسها فى عربتها، رجل وابنتها كذلك ليجمعوا مواد للبيع، هذا لا يحتاج إلى انقلاب بطىء، سوف تتخلص من كل بضاعتها فى ظرف أسبوع أو أسبوعين بأى حال، سواء كان هناك سلام أم حرب، وأن نوع البضائع الذى تبيعه قابل للبيع فى الحالتين. وكما أنها تعطى ضمانة للجنود الذين لم يقبضوا مرتباتهم، لا يوجد ربح كثير فى طريقة عملها. لو أنها كانت رأسمالية ولديها كميات كبيرة من الذخيرة فى يدها، وليس هناك توقع لنشوب حرب فى أى مكان آخر فى وقت قريب، فإنها قد تتكلم مثل هذا الكلام بطريقة تظهر العقل والحكمة (رغم أن شركة كروبس تمكنت فى السلام والحرب من تحقيق أرباح كبيرة) وكما أن الأمور على ما هى، فإننا فقط نستطيع أن نفترض أن بريخت كان يفكر فيها بطريقة ما على أنها رأسمالية على مستوى كبير - مع إنه يعرف أنها ليست كذلك - ووضع فى فمها كلمات ملائمة لتلك الظروف.

وهذه ليست بالضرورة فكرة بعيدة المنال. فقد قال بريخت رغم كل شىء وبطريقة واضحة إن قاطع الطريق ماكهيث فى رواية "أوبرا الثلاث بنسات" كان ممثلا للرأسمالية البرجوازية، وإن أساس قوله هذا كان كما يبدو مؤسسا على مقولة برودون "إن الملكية سرقة". بالإضافة إلى ذلك فإنه فقط على أساس بعض الأفكار المصاحبة لذلك، فإن الأم شجاعة يمكن أن يقال إنها ترى الطبيعة التجارية الخالصة للحرب. فقط بالمبالغة فى وضعها، فإنه يجعلها تبدو مهتمة أكثر بالموضوعات المتصلة بالتمويل العالى أكثر من إمكانياتها، كان بريخت قادرا على الإيحاء بأنه قد رسم أكثر من إسكتش لعدة مشاهد من حياة امرأة مرموقة لكن ليس لها أهمية تاريخية - لكن عندما تأتى للنظر إلى المسرحية وادعاءاتها، فلابد أن نرى بالتأكيد أنها لا تكاد تصل إلى ما وراء التفاهات فيما يختص بالتحليل الاقتصادى. إن سياسية راشيلو، مزارين، جوستاف أدولفز، الإمبراطور من النادر أنه فكر فيهما، كما أنه لا يوجد أى أثر لما يسميه فيشر

"الدفعة التى لا تتناقص" التى يمارس بها الجنود على كلا الجانبين عملهم حتى النهاية. لا يوجد حساب للمظالم غير المحتملة التى أدت إلى الحرب أو للدوافع الكبيرة التى أوحت بها لبعض الحكام. بالنسبة لأسباب الحرب فما يسمع لا يختلف كثيرا عن أحاديث الحانات وعن الظلم الواضح للرؤساء.

هنا موضوع مطروح على الدوام بطريقة واحدة ، كما فى مسرحية "المرأة الطيبة"، و"جاليليو"، و" دائرة الطباشير القوقازية "عن إمكانية وجود الفضيلة والرغبة فيها فى عالم فاسد. على هذا السؤال أعطى بريخت، كما اعتاد دائما، إجابة غامضة.

الموضوع تم شرحه حيث كنا نتوقع أن يشرح، فى المشهد الافتتاحى للمسرحية. فالحديث الأول، بين ضابط التجنيد والعسكرى، يدور كله حول فكرة أن الفضائل كالولاء، والإيمان، والشرف، والأخلاق عموما، ترتبط بالحرب، فى حين أن السلام هو وقت الهدوء والاسترخاء، وتغذية القطط السمان ملاك الأراضى، والاستمتاع الذاتى. تبدو حجة سخيفة، صحيح أنه عندما يقول الجندى " أنت ترى أنه لم يكن هناك حروب لأزمنة طويلة هنا، فمن أين تأتيك الأخلاق، إننى أسألك ؟ " عندما يضيف، إنه فقط عندما تدور الحرب فإنك تجد قوائم وسجلات صحيحة، وتجد أحذيتك مغلفة، فى علب وقمحك فى شوالات، ويجرى تعداد الإنسان والحيوان بطريقة صحيحة ويتم نقلهم؛ لأن الناس يعرفون إذا لم يكن لديك نظام صحيح فلن يكون لديك حرب؟ لكن لأن هذه الحجة قد وضعت على لسان شخصية غير متعاطفة ؛ فليس لدينا حاجة لأن نفترض أن بريخت قدمها لكى نهتم بها اهتماما جادا، على الرغم من دورها الموضوعى الذى توحى به تيمتها فى المسرحية. إنه فقط حين تجد الأم شجاعة تكرر الفكرة فى المشهد الثانى، فإننا نبدأ فى التساؤل إذا كان ينبغى علينا أن نعطى مزيدا من الانتباه (حيثما تجد هذه الفضائل الكبيرة)، فهى تقول، (فهذا يثبت أن هناك شيئا عفنا) وتمضى لكى تثبت هذا بالقول إنه إذا كان هناك جنرال غبى فإن جنوده لابد أن يكونوا شجعانا لكى ينفذوا أوامره، وإذا كان كسولا فعليهم أن يكونوا ماكرين. وإذا توقع منهم الكثير

فعليهم أن يظهروا درجة كبيرة من الإخلاص. هذه الحجة غير مقنعة مثل حجة عسكرى التجنيد؛ لأن الجنود يحتاجون إلى الشجاعة سواء كان قادتهم ممتازين أو سيئين. ونفس الشيء ينطبق على الفضائل الأخرى. الواقع أن الأم شجاعة تندفع إلى أن تناقض نفسها عندما تختم حديثها قائلة: "هذه كلها فضائل أى دولة صالحة وأى ملك صالح، وأى قائد صالح لا يحتاج إليها ففى أى دولة صالحة لا يحتاج الناس إلى الفضيلة، يمكن أن يكونوا جميعا عاديين تماما معتدلين فى نزاهتهم، وجبناء جدا بالنسبة لكل ما أهتم به ".

لأن هذه الحالة السعيدة للأمور ممكنة فقط حيث توجد "دولة صالحة" (أيا كان ذلك) "الملك الصالح" فإننا قد نتساءل ما الذى تهدف إليه الأم شجاعة عندما تتكلم عن كونهم لا يحتاجون إلى الفضيلة؟ لأن الصلاحية من المفترض أنها فضيلة فى عينيها. وقد يمكننا ثانية أن نتجاوز، ظنا منا أنه ليس مفترضاً فينا أن نعطى أى احترام لهذه الحجة فى هذه المناسبة أيضا.

لكن بريخت يعود إليها مرة ثالثة فى المشهد التاسع، عندما يبدأ الطباخ الهولندى يغنى أغنية حول تفاهة الحكمة، والشجاعة، والأمانة، والأثرة، ومخافة الله. حقيقة أن الطباخ قد أظهر افتقاره كلية للعديد من هذه الفضائل باقتراحه للأم شجاعة أن تعيش معه وتهجر ابنتها الصماء- التى سوف تضطر أن تجر العربة الثقيلة وحدها فى أعماق شتاء شديد البرودة وفى ريف يعانى المجاعة. هكذا قد نفترض ثانية أن بريخت لا يريدنا أن نأخذ الحديث مأخذا جادا، مع أننا قد نبدأ فى التساؤل لماذا يستمر فى تكراره وأنه يكرره بشكل غير مقنع؟ فالطباخ يترنم باسم القديس مارتن - الذى قسم معطفه نصفين ليساعد رجلا فقيرا، والنتيجة كانت أن كليهما تجمد حتى الموت لكن هذه ليست النتيجة الوحيدة والحتمية لممارسة الإحسان. بالمثل، فإن حكمة سليمان تمثل هنا كحكمة رجل يلعن الساعة التى ولد فيها، وهو ما يبدو على أنه يأس أكثر من كونه حكمة، رغم أن الحكمة يمكن ألا تستبعد هذه اللعنة. إن موت يوليوس قيصر يعزى ليس

فقط إلى الطموح الشديد، أو إلى حسد الآخرين، لكن أيضا ببساطة لجسارته. هناك تعميم شديد جدا في كل هذا بحيث لا يترك أثرا وقد نبقى نتساءل: لماذا يلقى بريخت بهذه الأمور دوما لشد انتباهنا؟.

إذا نظرنا إلى المسرحية ككل، فإن إجابة هذا السؤال، تبدو غامضة إلى حد ما، لقد أخذ بريخت هذه الأطروحات مأخذا جادا. فالبناء الكامل للمسرحية (إن كانت لها بنية بالرغم من إنكار بريخت النظرى لمفهوم البنية)، يميل إلى التعميم، ولكنه لا يعبر في الحقيقة، عن نفس الشيء الذى قاله ضابط التجنيد والطباخ والأم شجاعة نفسها.

نعود ثانية إلى المشهد الأخير، لنرى أنه ليس فقط الحاجة إلى الفضيلة هى موضوع التساؤل، لقد قدمتها الأم شجاعة فعلا كشيء يجب تجنبه. فهى تحذر اثنين من أبنائها من الفضيلة التى يبدو أنهم يميلون إليها كثيرا، فإيليف يجب عليه ألا يكون مفرطا فى شجاعته، وكاثرين ينبغى ألا تكون شديدة الحنان. أما سويتشيز فهى تريده أن يكون أمينا، لكنها فى الحقيقة تعنى أن تؤكد أنه سيعيد باقى النقود عندما يذهب للتسوق – الأمانة ليست فى الحقيقة من اهتماماتها. ومع سير المسرحية، نرى كيف أن كل تحذيراتها ذهبت هباء، وأن كل واحد من أطفالها يموت تحديدا بسبب الفضائل التى حذرته منها (فى قصيدة للأطفال حول المسرحية يتكلم بريخت بوضوح : " ابنها الأكبر مات لأنه كان بطلا، ابنها الثانى مات لأنه كان طيبا جدا، ابنتها كانت طيبة القلب جدا، عندما أصابتها الرصاصة") ويمكننا أن نستخلص من هذا أن بريخت، كان يريدنا أن نرى تحذيرات الأم شجاعة بطريقة ساخرة – إنه كان يريد أن يمتدح الفضيلة عن طريق إظهار الطبيعة الحقيقية لأولئك الذين ينكرونها. ألم يعن ذلك هنا، للمرة الثانية، فى معظم الحالات، أن تخرج المناقشة عن حدود الرشد؟ إيليف مثلا، تم إعدامه بسبب عمل قام به، وقيل لنا إنه قد يعد عملا من أعمال الجرأة فى زمن الحرب، أما سوء حظه أنه بينما تم تكريمه من شهور قليلة مضت على نفس هذا العمل،

تصادف الآن أن قام به فى وقت السلم - ولذلك تمت إدانته. هكذا يبدو أنه تم تقديمه فى المسرحية ليعطى مثلا لأغنية الطباخ الساخرة : هنا الجسارة، وهذا هو ما نوصلك إليه. لكننا إذا نظرنا إلى ما فعله إيليف، فسوف نرى أن هذا ليس هو الشيء الذى يمتدح عليه الجنود عادة. إنه ليس هيكتور، وليس قائد إحدى القاذفات. فى وقت الحرب اغتصب من بعض الفلاحين قطعانهم، وعندما هجموا عليه قطعهم إلى قطع، كما يقول بفرح : كانوا مسلحين فقط بالعصى، بينما كان هو يحمل سيفا . فى وقت السلم، حاول أن يسرق كوخ فلاح وقتل زوجته. فى كلتا الحالتين قد أظهر نوعا من المكر الإجرامى الدنيء، لأن هذا كل ما نسمعه من أنشطة إيليف العسكرية. فالقضية إذن مختلفة. عن قضية ذلك الجندى الذى يقتل فى مجال معارضة الطغيان (إنها مفارقة أن بريخت كتب "الأم شجاعة" عندما بدأت الحرب ضد هتلر تبدو مبررة أكثر من أى وقت على مدى سنوات طويلة).

نتحول إلى سويتشيز، الذى أصبح صراف الكتيبة، وموثوقا به فى حماية الخزينة أثناء عملية انسحاب فوضوية. إنه يموت، وهذا واضح لأنه كان أمينا جدا ومخلصا لدرجة لا تسمح له بإفشاء سر الخزينة لمن كانوا يأسرونه - ترى الأم شجاعة أنه كان يمكن أن ينجو بحياته بقليل من الأمانة - هنا للمرة الثانية، رغم أن الحالة مختلفة عن حالة إيليف، فإن بريخت لا يمدنا بأى مساهمة حقيقية مقنعة فى هذه المناقشة العامة. سويتشيز هو بالتأكيد أمين مخلص، ولكنه قدم على أنه ذو عقلية بسيطة جدا، حتى إن موضوع الأخلاق لم يظهر أبدا فى المشهد؛ فهو يعتقد مثلا أن الرقيب الذى ائتمنه على الصندوق يجب أن يحصل على النقود التى يحتويها لكى يدفع مرتبات الجنود الفارين من الأعداء فى الحرب، "فإذا لم يحصلوا على مرتباتهم فإنهم لن يضطروا للهرب، لن يتحركوا لمسافة قدم" وكان لديه حلم طفولى عن الأب الرقيب الذى يربت على ظهره عندما يعود ومعه النقود: " ألن يفاجئ الرقيب ؟ لقد خيبت أملى بطريقة سارة، يا سويتشيز. سوف يقول هذا . أنا أعطيك خزينة المال لكى تحميها وتعيدها إلىّ ثانية. لن

يكون سويتشيز. قادرا على مثل هذه التخيلات المعقدة. ولكن بصرف النظر عن هذا، لقد أفسد بريخت قضيته بأن جعل سويتشيز يلقى بالخزينة فى النهر بدلا من إخفائها. لماذا فعل سويتشيز هذا؟ لن يخبرنا أحد أبدا: إنه خبر منقول عن فعل وقع لكننا لا نراه أبدا، ولا نسمع عنه شيئا من سويتشيز نفسه. لكنه لو كان مخلصا فالمفترض أن يقوم بإخفاء الصندوق، كما كان ينوى حقا بدلا من أن يلقى به فى النهر، ولا يخبرنا بريخت لماذا يسلك سويتشيز على هذا النحو، ربما يكون الخوف قد سيطر عليه وغلبه على إخلاصه، عندما ظن أنه محاط بالخطر، لكن فى تلك الحالة فإنه تصرف بطريقة لا أخلاقية، أو بما هو أقل من الفضيلة الكاملة.

وبمجرد أن ألقى الصندوق فى النهر لم يبق لدى سويتشيز شىء يستطيع عمله؛ فعندما عذبه الأعداء وأعدموه فى النهاية، لم يستطع الإصرار على الإخلاص، بل فقط الاحتمال دون أمل فى النجاة. هكذا فإن حقيقة اهتمامه باستعادة الصندوق للكتيبة لم يؤد فى حد ذاته إلى موته، فقد كان يمكن أن يموت بنفس الطريقة ذاتها لو أنه قد حافظ على الصندوق ليأخذ المال لنفسه، وبالتأكيد لا تأتى نتيجة عامة حول الأمانة تقول إنها سياسة سيئة. لكن المشهد يحتوى على مظهر سطحى يركز على سخرية الأم شجاعة من الفضيلة فى المشهد الأول.

حالة كاثرين مختلفة أيضا هنا. فإن فعل الخير الذى تقوم به لا يحدث فى لحظة الذروة فى المسرحية فقط، إنه عمل طيب بلا منازع، بدق الطبول لتحذير سكان مجدلبيرج من الهجوم الوشيك، فإن كاثرين تحاول أن تنقذ أرواح الأطفال فى المدينة، الذين أخطرت عنهم فى الحال، وإن رفضها التوقف عندما جاءها التهديد بالقتل هو عمل بطولي أصيل ومؤثر، لدرجة تجعلنا ننسى لحظة كل الجدال السابق؛ لأن كاثرين كان لديها غرض محدد، وهى تعلم ما الذى سوف تعانيه إذا استمرت فى هذا. إن فزعها من الحرب ومن القسوة، يجعلها تئن بالليل فى نومها وربما تسبب فى ضياع

قوتها فى الكلام - فتجد مخرجها الحقيقى واكتمالها هنا، ورغم أنها تموت،فإننا مسرورون من أجلها ونعرف أنها تصرفت تصرفا صحيحا. الأم شجاعة قد تقول، مقدما، إنها تعانى من إحساسها بمزيد من الشفقة، ولكن هذا التعليق النيتشوى ضئيل القيمة بالمقارنة مع الفعل المثير والمتطاول لشجاعتها وشفقتها. (مع ذلك فى حقيقة القول إن التعليق قد حدث فهذا شئ مهم).

قد نميل إلى القول إن المعنى الكامل للمسرحية هو رفض للمجادلات الساخرة والمشوشة التى قيلت قبل ذلك، وفى ذروتها تؤكد المسرحية (بالتناقض مع جاليليو) قيمة الاستشهاد من أجل قضية عادلة. بوجود مشهد موت كاثرين داخل المسرحية، فهو مشهد جذاب، يساعد على تقدير الأسباب التى جعلت المسرحية تحظى بالثناء الكبير الذى سجل لها. لكن بينما لا توجد مناسبة لازدراء هذا المديح، فيمكن للمشهد أن يحقق تأثيرا بأن يبدو كأنه يغطى على مجادلات عسكرى التجنيد، والطباخ، والأم شجاعة، وهى مجادلات غير صحيحة كما هى - لقد مات الابنان للأم شجاعة " لأنهما كانا يتحليان بالفضيلة " والآن تلقى ابنتها نفس النهاية لأن قلبها عامر بالشفقة الزائدة. هنا توجد إمكانية لوجهة نظر معقدة، وأخرى خلابة وهى التى تبدو أنها تجد سندا لها فى بناء المسرحية.

الطريق الذى مال فيه بريخت إلى جانب من جوانب إبداعه العميق ظهر عن طريق المحاولات التى بذلها، خلال البناء، عند كتابة هذه المسرحية المنهجية، أراد أن يكتب بجزء واحد من نفسه ثلاثة براهين عن سلطة القوى الاقتصادية، ثلاث عواقب سيئة للفضيلة. إذا نظرنا إلى المسرحية فى سياق الوقت الذى كتبت فيه، يبدو لنا أنه من المحتمل أن الجزء الآخر من بريخت لم يكن يرغب فى الكتابة بطريقة منهجية هكذا. فقد رأى، فى السنيورة كرارة، التأثير الذى يمكن للاهتمام السياسى الخالص أن يتركه على كتابة المسرحيات، وبدا محتملا أن الأم شجاعة كانت، بمعنى من المعانى، تصحيحه الذاتى. وكذلك انحيازه مع سياسة الجبهة الشعبية. لم يكن مستعدا لتغيير

المسار، إلى حد الالتقاء مع سينج، لكنه كان عازما أن ينتج بيانا عاطفيا فى شكل منظم جدا أكثر مما فعل فى مسرحية الحرب الأهلية الإسبانية؛ لذلك فإن أعظم المشاهد إثارة، هو المشهد الذى تجلس فيه كاثرين على قمة السقف، وهى تدق طبلتها، دون إيماءة بطولية، كما فعلت فى بعض العروض، لكن كما فعلت فى عرض الإنسامبل الذى قامت بأداء الدور فيه أنجليكا هاروتش، بتكشيرة فى إصرار عال لترى أنها قدمت التحذير الواجب بالهجوم الوشيك على مجد بورج. إنها جعلت كل دقة شيئا يحسب[٦]. هذا الاحتجاج على قتل الأطفال يأتى من حافز فى أعماق بريخت لم يجد له تعبيرا دراميا فى مسرحياته حتى هذه اللحظة. من حيث الشكل، فإن المفارقة كانت تتدخل دائما، لكنها تلعب دورا ثانويا الآن، كما فى إشارة الأم شجاعة عن النيتشوية.

حقا إن احتجاج كاثرين كان يمكن فقط أن يثير مزيدا من القتال الذى يحتمل عدم إنقاذ أى أرواح إضافية فى إجمالى العدد، عندما بدأ مواطنو مدينة مجدبورج فى الدفاع عن أنفسهم، فإن حصيلة الموتى سوف تحمل فقط أسماء لأناس ليسوا قليلين بل مختلفين. لكن هذا ذو مغزى بالنسبة لموقف بريخت الشامل فى ذلك الوقت وهو يكتب المسرحية. فمن الناحية السياسية، فى أواخر الثلاثينيات لم تكن هناك حاجة لعمل مهادن (سلمى) بقدر ما كانت الحاجة تدعو إلى حمل السلاح ضد ألمانيا النازية، لكن بمصطلحات الفن الدرامى، التى تدوم بعد انتهاء احتجاجات المناسبات الخاصة، فإن عاطفة كاثرين تحتل مكانها الصحيح، والضغط المستمر فى بريخت لكى يعطى بيانا عن طريق المسرح ليعبر عن كراهيته للحرب انفجر أخيرا فى تدفق منظم.

وعلى العكس من تأثير هذا الضغط، فإن البناء المعيب للأم شجاعة أصبح قليل الأهمية؛ فالقوة الدافعة فى المسرحية هى الإحساس بالضياع - ليس ضياع المأساة كما يمكن لسينج أن يقول (رغم أن المأساة كانت صحيحة بالنسبة له وبالنسبة لموريا كما صورها وكما " فعلت" مسرحيته) لكن عن الحياة التى تتدفق، وكما قال رايموند وليامز عن الأم شجاعة " لو لم تكن قوية وصامدة، فلن تكون هناك حياة على الإطلاق،

وفى نفس الوقت لأنها قوية وصـامدة. فى مجتمع هدام فإنها تدمر الحياة التى خلقتها بنفسها. إنه بالنظر إلى هذا الفعل وهذه الشخصية فى وجهها فإننا نرى ماذا نفعل: فالتناقض الأساسى، الاستسلام المدمر باسم الحياة، الحيوية الصامدة فى وسط الدمار المستمر(٧) هذا بالتاكيد هو معنى النهاية. بريخت لم يكن يريد معنى المأساة، فقد كان غاضبا من رواد الليلة الأولى الذين بكوا بطريقة تقليدية على الأم الثكلى، وإنه ضم كورسًا حزينا فوق خشبة المسرح يترنم بصوت أجش لكى تبدو حية. حين تتسنم قمة العربة وهى تدور على خشبة المسرح فى المشهد الأخير. الطريقة تشبه الطريقة التى إستعملها عندما كانت كاثرين تدق طبلتها - إصرار شرس على بلاهة "الدمار" الذى ينطق به ثيريسياس Thersites فى الأجنحة، تعض فى يأسها الساخر، الذى ليس هازئا فقط، فى الملجأ الأخير لأنه بائس.

لكنه لم يقدم لها علاجا، كل ما يعطيه بريخت - كما فى كل المسرحيات الأكثر نضجا - هو الوعى الشديد بكيفية وجود الأشياء، ليس حلا ماركسيا ولا أى حل آخر. ربما فكر، وهذا صحيح، فقد أظهر ما يكفى من أسباب الحرب لتبرير تأكيده أنه كتب شيئا غير مأسوى. ومن ناحية أخرى، إذا وجدنا على الناحية الأخرى أن تحليله ضعيف جدا، فقد أبقى لنا وعيا لا يقبل العلاج لموقف مأسوى. إن الاختلاف بين هذا النوع من الموقف التراجيدى وتلك المواقف فى القرون السابقة هى أنها بتعبير لورانس، لا تقدم لنا كرسيا رخيصا للجلوس بين الآلهة، ولكنها تركلنا فى ذقوننا. هذه هى الصفة الخاصة بالقرن العشرين والسبب الذى يجعلها تجذب المشاهدين حتى غير المتفقين مع فلسفتها السياسية.

الفصل الثامن

بونتيلا والمرأة الطيبة من سيتزوان

"بونتيلا وتابعه ماتى " التى كتبت فى ١٩٤٠ [1] على أساس مجموعة قصص للكاتب الفنلندى وليجوكى Wuolijoki، هى مسرحية "ملحمية" فى البناء أكثر من أى مسرحية أخرى لبريخت، والاستثناء الممكن هو "الأم شجاعة". فلا يوجد بها حوار، ولا مشكلة، لكن سلسلة من المشاهد المفككة، وبلا حبكة تقريبا. باختصار نقول إنه هجر كل الأفكار ذات الاهتمام الدرامى بالمعنى التقليدى، فحين تجلس أربع سيدات على جانب الطريق يتبادلن القصص والذكريات . ذلك المشهد، له قيمته. لأن آخر القصص التى رويت كانت تحمل فكرا سياسيا جادا، إنه "مسرح روائى" كامل. وكلمة "ملحمى" تعنى روائى مثل أى شىء آخر، إنه مسرح فى شكل قصة قصيرة أو رواية.

بصرف النظر عن زمن الحرب فى خلفية "الأم شجاعة" فإن مسرحية "بونتيلا" تعتمد على الأحداث الكوميدية لإثارة الاهتمام. يندفع بونتيلا من خلال الأبواب إلى خشبة المسرح وهو فى سيارته الأستديو بيكر "يمشى على الماء" الذى هو فى الحقيقة تركوازى اللون، يكوم الكراسى فى الحجرة فى كومة لكى يصنع منها جبلا يتسلقه " لكى ينظر إلى الريف الفنلندى، إنه يمرح مرحا صاخبا، وليس فكريا، فلا يوجد تهكم على الدين فى مشية بونتيلا على الماء، أو أى مغزى سياسى لحركات بونيتلا المضحكة، لكنها تؤسس المزاج المسرحى للعمل بكامله، وهدفه الأول التسلية.

إن تتابع الأحداث لا يمكن أن يحمل أى رسالة جادة، إن بونتيلا هو أحد ملاك الأراضى فى فنلندا، الذى لا يملك ثروة كبيرة. وكل ثروته هى تسعون بقرة وبعض أراضى الغابات التى لا يعرف حدودها، ولا يكاد يمثل الرأسمالية عموما، رغم أنه يستخدم بعض العمال، وأن علاقته بهم هى علاقة إقطاعية، ملامح شخصيته الغريبة أنه حين يسكر، فإنه يفيض بالمزاح الجميل، والحب والكرم، وحين يعود إلى صوابه، فإنه يصير متشددا فى حساباته، رجل أعمال، مهتما أساسا بالمال. فى هذه الناحية فإن المسرحية تشبه بعض أعمال بريخت الأخيرة، التى تنقسم فيها الشخصية بين الذات الخيرة والذات الشريرة، كما فى مسرحية" المرأة الطيبة من سيتزوان"، أو شخصيتين متناقضتين، كما فى مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" من الواضح، أن بريخت كان مهتما شخصيا بهذه الانقسامات، ففى مسرحية بونتيلا فإنها تخدم فى إظهار عدم إنسانية بونتيلا عن طريق التناقض (المقابلة). ففى حالة السكر، يرى بونتيلا أن خادمه ماتى هذا إنسان ويفكر فى أن يزوجه ابنته إيفا، وفى حالة الإفاقة يهتم بتزويجها للملحق السياسى الأنيق الذى يعمل فى وزارة الخارجية، فالسكر بالنسبة له هو القناع بالنسبة للمرأة الطيبة شن. تى، فهو وسيلة لتبنى شخصية مختلفة.

إن الرسالة السياسية المصاحبة هى رسالة بسيطة. بونتيلا يمتلك الأرض التى يقوم بمسحها من قمة الجبل، ولكن ماتى لا يملك شيئا.

بونتيلا: قل إن قلبك يقفز عاليا عندما ترى كل هذا.

ماتى: إن قلبى يقفز عندما أرى غاباتك ياسيدى.

هذه الكلمات الأخيرة لا تقول شيئا كثيرا عن العواقب السياسية. فهناك قلة من الناس يمكنهم الاستمتاع الجمالى بالريف، الذى يفسد كثيرا عندما نعرف أنه ملكية خاصة، وأن الأفكار الاقتصادية عرضت بقوة أقل فى هذه المسرحية عن المسرحيات الأخرى. وعند نزول الستار، فإن كلمات ماتى ينقصها الترابط. وهكذا تفعل أبيات شعر الخاتمة.

لا تهتم، فلا جدوى من البكاء

إن الوقت يقترب حين ينصرف عنك الخدم

وسرعان ما يجدون سيدا طيبا

بمجرد أن يصبحوا سادة أنفسهم.

هذه تبدو كوجهة النظر الفوضوية للمجتمع التى طرحت فى مشهد احتشاد الجماهير فى مسرحية "جاليليو": كما لو كان عن طريق تخلص الخدم من بونتيلا فإن كل واحد منهم سوف يصبح قانون نفسه. ويمكن بناء على ذلك المعنى، أن الخدم سوف يجدون سريعا سيدا أفضل فى دولة شيوعية. فإن كان الأمر كذلك، فإن سذاجة بريخت بالنسبة للأخلاقيات السياسية فى مسرحياته، تظهر هنا كما فى أى مكان آخر. ولا يمكن أن يكون قد ظن، بعد أى تفكير، أن يكون زعيما ناجحا هو نتيجة محتملة، سريعا أو خلاف ذلك، لثورة تقوم بمصادرة الملكية- لقد كان على معرفة كافية بستالين، عندما قيل كل ذلك- أو أن المجتمع المتسامح يمكن أن ينتج من كل رجل يراعى مصالحه الخاصة. يحكى وولتر بنجامين، وهو صديق حميم، أنه عندما كان يشير إلى الأوضاع فى روسيا (١٩٣٨) كان بريخت يشك شكا كبيرا، مظهرا أنه كان يعتقد أن السجناء السياسيين كانوا يعاملون معاملة سيئة، وعن سؤال إذا كان صديقه إيرنست أوتوالد مسجونا، (بلغة دارجة) إذا كان قاعدا فسوف يقعد " لقد أعدم أو توالد ١٩٤٣[٢].

لقد جرت بعض المحاولات، فى ميشيل دى سانت دينيس فى مسرح الأولد ويتش ١٩٥٥، لحرق المسرحية بتغيير شخصية ماتى. كما كتب محرر جريدة التايمز أن أداء باتريك ماجى حول ماتى من "شاهد رزين ينظر إلى ضعفات الأغنياء بازدراء، إلى شخصية تتحرق غضبا[٣]، هذا يجعل منها بالتأكيد مسرحية ثورية. والمعضلة هى أنه لا يوجد سبب كاف للغضب المضطرم. ففى المقام الأول، اختار بريخت هذا الوقت ليكتب عن مجتمع ريفى فى جزء متخلف جدا من العالم، بدلا من الكتابة عن

الرأسمالية الصناعية فى أسوأ مظاهرها. ثانيا، فإنه جعل من بونتيلا شخصية تتميز بالمرح الغليظ (بمزاجه الجاف)، حتى إنك لا تجد شيئا حقيقيا يغضب منه. إن بونتيلا يتمتع بالثراء أكثر من أى واحد من جيرانه فهذا واضح جدا. لكن الفتيات الأربع اللاتى يتظاهرن بأنه يرغب فى الزواج منهن، يستعملن حلقات الستارة كخواتم خطوبة، لا يكدن يتوقعن منه أن يكون جادا، ولايغضبن حين يرفضهن، رغم أنهن يعملن وقتا طويلا مقابل قليل من الأجر، فلا يبدو عليهن أنهن مغبونات، ولا يعجزن عن شرب الكحول. يوضح بونتيلا عند استئجاره للعمال أن تقدير العامل كما لو كان حيوانا (بقرة) فهذا شيء يحط من قدره. لكن هذه ليست هى المسألة التى تجدها البروليتاريا المؤيدة بالاتحادات التجارية متصلة بالموقف.

أما بقية الصحف الإنجليزية باستثناء التيمز، فلم تكد تجد كلمة طيبة تقولها عن بونتيلا، فهى فى الأساس مسيئة، وصفها بيرنارد ليفين فى صحيفة " الميل " بأنها "زبالة شديدة القسوة " وفى صحيفة "الميرور" قال أرثر سيركل: "إن مسرحية بريخت قد أصابتنا بالضجر أكثر من أى كاتب آخر " رغم أن التمثيل يجعلك تنسى هذه القصة السانجة." أما جريدة "صن" فقد قالت إذا كان هناك شيء يمكنه أن ينسف شهرة بريخت فى بريطانيا، فهو إنتاج أولد ويتش لمسرحية بونتيلا، وحتى جيرارد فاى فى "الجارديان " يريد أن يعرف ما الذى يخبئه بريخت ضد الجنس البشرى، إذ إن عماله وفلاحيه هم محاكاة ساخرة بالإنسانية. فقد اعتقد أن فرقة شكسبير الملكية. أخطأت فى " نزح الطين عن مسرحية بريخت بإخراجها من النص المكتوب " فقط بينلوب جيليت فى جريدة "الأوبزيرفر" كتبت كلمة طيبة عن المسرحية، ولكنها انتقصت من قدر نفسها حين قالت إنها "لم تكن أكثر مرحا من مدونة ووستر التاريخية" لمؤلفها ب. ج. وودهاوس. الصفات الوحيدة التى امتدحتها جيليت فعليا هى "المزاح" و"روح الصخب والضجيج، التى كان بريخت يلح فى طلبها. كان يمكن لبريخت أن يتمنى دفاعا أفضل.

دفاعا عن بونتيلا، يمكن أن يقال إن بريخت قد وصفها على صفحة الغلاف بأنها مسرحية شعبية أو مسرحية ريفية. وهو نوع تندر معرفته فى عالم اللغة الإنجليزية، أو لهذا السبب فى ألمانيا - والأصح، أنه فى النمسا، حيث نجد له ممثلين رئيسيين. ويمكننا أن نتخيل إذن، عملا تم تقطيعه بخشونة، مصنوعا بروح العشق الريفى، ولكن بنوع خاص من الجمال العنيف. وفى تعليقات بريخت نفسه عن المسرحية الشعبية لاحظ أن اللغة هى لغة شعبية (لغة الشعب)، وفى نفس الوقت هى لغة شعرية. هنا مفتاح لما كان يأمل أن يحققه بريخت، والسبب لماذا يبدو الدرس الأخلاقى غير مؤثر.

منذ أيامه الأولى، فى مسرحية "بعل" بصفة خاصة، كان لدى بريخت مشاعر غنائية قوية نحو المناظر الطبيعية، التى عبر عنها فى شعره بدرجة أكبر مما فى مسرحياته. مع مرور الزمن بدأ يحس أنه فى العالم الصناعى لابد من القضاء على مثل هذه المشاعر. فليس هناك وقت للاستمتاع الترفى بالجمال، فى الوقت الذى يعيش فيه العمال فى الفقر فقط حوالى سنة ١٩٤٥، رغم أن المسرحيات المعنية كانت قد كتبت أثناء الحرب ذاتها، فى ذلك الوقت بدأ تذوق الجمال الخاص بالمناظر الطبيعية يدخل فى أعماله الدرامية ؛ فسويتشيز يستمتع بضوء الشمس فى "الأم شجاعة" و"جروشا" فى "دائرة الطباشير القوقازية" تتطلع إلى مجىء فصل الربيع، وهى تتسمع قطع الجليد تتشقق وتذوب. فى "بونتيلا"، حيث تتضح بشدة روح المودة والمؤانسة أكثر من أى مكان آخر، فالاستمتاع بمنظر الريف الفنلندى هو واحد من التيمات الرئيسية، واستمتاع بريخت به يخترق الأهمية السياسية التى يحاول أن يلحقها بالمشهد كله.

إنتاج زيورخ للمسرحية سنة ١٩٤٨ أظهر نقطة خاصة فى التباين بين الحدث وبين المنظر الطبيعى الذى يمثل الخلفية. فخلفية الخشبة المسرحية كانت ستارة من لحاء شجر الصندل birch-bark، معلق أمامها رموز للشمس، والقمر، والسحب كتذكارات مؤطرة للجمال المتاح للمتعة هناك. هذه الستارة الخلفية كانت تضاء تبعا

لتوقيت الوقت من النهـار التى كانت تمثـله، وهكذا كان لهـا نوع من التأثير. الطبيعى كانت مسـاحة التمثيل فى مقدمــة المسـرح مضاءة إضـاءة كاملة طول الوقت، وكما كتب بريخت: هكذا تم تأسيس الجو فى الخلفية، وتم فصله عن بقية العرض، هذا الفصل كان له تأثير فى جعل الحدث فى مقدمة الخشبة، بما يجعله يبدو أكثر خشـونة، أميل إلى روح بونتيـلا فى حـالة صحـوه، بينمـا الخلفية كانت تذكارا دائما للجمال الموجود على الرغم من محاولات بونتيلا فى أن يجعله يتلاءم مع نفسه فقط.

إن المفتاح الموصل لأفضل قراءة لمسرحية "بونتيلا "، هو توقع بريخت بأنه ليست الطبيعة فقط، بل كل الأشياء الطبيعية سوف تكون متاحة لجميع الناس، بمجرد أن ينتهى استـغلال الإنسـان للإنسان. فالجانب السياسى هنا يبدو ثانويا، فى مثل هذه الحوارات كالذى يشكو فيه القاضى من كثرة القضايا التى تأتى أمامه بسبب ممارسة الناس للحب.

لقد قال بريخت، وهو فى حالة عادية غير ساخرة: إن هذا الحديث يجب أن " يعامل كقصيدة شعر، قدمت على طبق من ذهب أى بتمييز "وإن كان يفضل أن يقال هذا الكلام دون أى إشارة إلى مجيئه قبل الأوان، فإنه يظهر تقديرا حماسيا لكل ما كان بريخت يشعر أنه أشياء ممنوعة، "ولكن قد سمح به بصورة ظاهرة" من جانب ما يسميه بالمجتمع البرجوازى:

الدفاع: إن ليل الصيف فى فنلندا منظره رائع!.

القاضى: أجل، وهذا يسبب لى أعمالا كثيرة، كل القضايا من أجل النفقة الشرعية – هناك ترنيمة طويلة فى مدح ليل الصيف فى فنلندا، فى المحكمة سوف تدرك أى موقع ممتع تكون عليه الغابة، لا يمكنهم أن يتمشوا على شاطئ النهر دون أن تكل ركبهم، كان هناك فتاة فى ذلك اليوم التى شكت من رائحة القش القوية، يجب ألا يلتقطوا حبات التوت وأن يحلبوا البقر كشىء سيئ، هو خيار بنفس الدرجة، لابد من

وجود أسلاك شائكة حول كل شجرة على جانب الطريق. يذهب الرجال والنساء منفصلين إلى حمام البخار. حتى لا يقعوا فى الغواية ثم يذهبون زوجين زوجين إلى المروج الخضراء، لا فائدة فأنت لا تستطيع التحكم فيهم فى فصل الصيف. إنهم يقفزون من فوق دراجاتهم ويتسللون إلى مخازن التبن، ويفعلونها فى المطبخ لأنه فى داخل البيت، وفى الخارج لأن الهواء المنعش رائع. إنهم دائما يحملون أطفالا؛ لأن الصيف قصير المدى وبقية الوقت لأن الشتاء طويل جدا.

الحالة النفسية الناتجة عن فقرات مثل تلك بفعل "التغريب"؛ لأن كلمات القاضى كانت تعنى تأثيرا معاكسا لما يقولون - هذه الحالة هى التى تم تصور المسرحية على أساسها. فمسرحية بونتيلا هى من نوع مسرحية "بعل" فى كثير من تحولاته، يستمتع بنفسه فى منتصف العمر بطريقة بريئة، عن طريق تجاهله لمصالح الآخرين ما عدا مصلحته هو. هذه هى المسرحية الأولى منذ مسرحية "بعل" التى توفر هذا الاستمتاع، سواء كان استمتاعا بالطبيعة أو بالحب كقيمة رئيسية، رغم أن مسرحية "جاليليو" أيضا تقدم الكثير خارج نطاق المتعة الحسية.

إلى أى مدى يصل الخطأ فى التفسير السياسى، فهذا يتبين من تفسيرين لدور بونتيلا الذى يؤديه نفس الممثل، كتب أحد المشاهدين يقول إن "استيكيل لعب دور بونتيلا فى زيورخ قبل أن يلعبه فى برلين. فى زيورخ أداه بدون قناع، وتكون لدى معظم المتفرجين انطباع بالتعاطف مع الشخصية، رغم بعض اللحظات السيئة فى حالة وعيه التى تبدو كأثر لحالة السكر، حتى إنه يمكن التسامح مع هذه اللحظات السيئة. أما فى برلين، بعد أن تعلم من خبرته، فقد اختار رأسا أصلع مقزز الشكل، فبدا وكأنه ساقية ماء فى هذه المرة، أصبح سحره حين يسكر شيئا خطيرا، وأن أساليبه العاطفية تشبه أساليب التماسيح[٤]. هذه الغلطة فى الأداء سوف تتصادم مع أفعال بونتيلا. وهى فى معظم أجزائها لا تشبه أساليب التماسيح؛ فالنساء اللاتى يطلبهن للزواج على وعى تام بأنه غير جاد فى طلبه، وكان يمكن أن يكن حمقاوات لو لم يكن كذلك، وهن لا

يحملن له أى حقد. أهميته الذاتية فى سوق استئجار العمال، عندما يتهم صاحب عمل آخر بأنه يتصرف كرأسمالى، فإما أن يكون مضحكا أو لا شىء - تأكيده لحالة الغفلة سوف يفسد التكتة البسيطة.

مع ذلك، فعند ذروة المسرحية، وهناك ذروة بالرغم من البناء غير الأرسطى - فالمزاح الجيد يسقط قناعها. عند مواجهة الشيوعى سيركالا، الذى يستأجره دون تفكير ويجلبه للمزرعة مع أسرته الكبيرة، يتعرف بونتيلا على عدوه فى حالة سكره، فهو فى هذا الوقت، يبدو خيرا على السطح. أما أسباب رفضه لسيركالا فهى أسباب خاصة.

"الإقامة ليست جيدة بالنسبة لسيركالا، فبونتيلا صغير جدا بالنسبة له، إنه لا يحب البقاء هنا. يمكننى أن أعرف كيف يشعر، لو كنت فى مكانه، فسوف أشعر نفس الشعور. بالنسبة لى فسوف يصبح هذا التابع رأسماليا، وهل تعلم أنت ماذا سوف أفعل به ؟ وسوف ألصقه فى منجم ملح لكى يتعلم ما معنى العمل، هذا الطفيلى! أليس هذا صحيحا، يا سيركالا ؟ أنت تحتاج إلى أن تفكر فى شعورى.

لقد قام بخصم من أجرة الشهور الثلاثة التى قدمها إلى سيركالا بدلا من الإنذار. احتجاج عائلة سيركالا، إنهم يريدون البقاء - فإن آمالهم فى عمل آخر صغير جدا - تم تجاهلها. فى المكاشفة فإن المصالح الحقيقية لصاحب العمل والعامل معروضة بطريقة تجعلها فى صراع كامل، وبونتيلا مصمم على أن يرى هذا. والشعاع الأخير يبدو عندما يرى ماتى استحالة البقاء فى العمل مع بونتيلا، بعد أن كشف عن وجهه الحقيقى الذى كان يخفيه تحت قناع المودة. هكذا فى المشاهد الأخيرة تدخل الجدية إلى المسرحية التى قد تكون المشاهد الأولى لم تدفع المتفرجين إلى توقعها، ولأن المسرحية تم تقديمها بطريقة ملائمة فهذا واضح جدا. إن المبالغة فى التمثيل من بونتيلا أو ماتى تفسد الفكرة الأساسية الذى يريد بريخت أن يطرحها، من أن إنسانية الرجل الغنى هى موضع شك مؤكد. كل من استيكل وماجى بالغ فى التمثيل.

النغمة المركزة لبونتيلا فى أفضل حالاتها، تتناقض مع الحالة غير العاطفية لأجزاء فى مسرحية "المرأة الطيبة من سيتزوان" رغم أن المسرحية ليست عاطفية بشكل مباشر. المرأة الطيبة تذكرنا ببونتيلا فى ازدواجية الشخصية الرئيسية. هى فى نواح أخرى مواجهة ديالكتيكية، أرجحة بندول الساعة فى الاتجاه المضاد. حيث نجد مسرحية بونتيلا كالمعتاد غالبا معتدلة اللهجة، فإن "المرأة الطيبة" تقدم موضوع الفقر والغنى، العامل وسيد العمل، فى شكل متطرف. من ناحية أخرى فإن الدرس الأخلاقى لمسرحية "المرأة الطيبة" غير محدد بدرجة كبيرة.

إن تيمة المصلح العاطفى قد شغلت فكر بريخت من قبل، فى مسرحيات مثل "الإجراءات المتخذة". وبالنقيض مع" بونتيلا " فـ "المرأة الطيبة من سيتزوان" هى مسرحية "ملحمية" فالحبكة هى موضوع معقد جدا أكثر من أى تركيبة أخرى، إضافة إلى ذلك هناك حدة فى المناقشة، مبالغة فى التصوير الكاريكاتيرى للمواقف، وكلاهما يذكرنا بمسرحياته الأولى، ويجعل من الصعب الاحتفاظ بموقف الحياد، رغم توظيف حيل الإغراب. إن وضوح معالم المسرحيات الدعائية قد انتهى لكن هذا النقص فى الوضوح يزيد من الاهتمام الدرامى. فبدلا من الرسالة المنحازة، يبرز أمامنا ديالكتيك المواقف المتعارضة، ليمدنا بالتوتر والاندماج على طريقة المسرح التقليدى.

"الفكرة" تهتم بثلاثة آلهة صينيين جاءوا إلى العالم للبحث عن رجال طيبين، كما جاء يهوه ذات مرة إلى سدوم فلم يجدوا أحدا سوى عاهرة اسمها شن تى، وكافئوها بالمال الذى استخدمته فى افتتاح محل. وسرعان ما أحاط بها الشحاذون والأصدقاء المحتاجون، وكان سخاؤها كبيرا جدا حتى أوشكت على الإفلاس. بعد ذلك تقع فى حب طيار عاطل اسمه صن، وهو رجل أنانى لا يعرف الرحمة وما زالت هى تخلص له كل الإخلاص، وهنا للمرة الثانية تقودها طيبتها إلى الكارثة. ففى محنتها لا ترى طريقا للخروج إلا أن ترتدى قناع ابن عمها شوى تا الذى يضع نهاية لكل المطالب التى لا تحصى، القائمة على أساس الحب بإصراره الشديد على المبدأ، ومثل شوى تا فهى

تساعد كلا من الفقراء وحبيبها القديم بأن تقيم مصنعا يقدم عملا وأجورا، لكن بهذا الفعل تتجاوز الإحسان، وتصبح محنتها العقلية أشد سوءا. وفى النهاية يتم القبض عليها باعتبارها شوى تا بجريمة قتل شن تى وهى جريمة مفترضة. تدخل الآلهة المحكمة لتنظر فى القضية، حيث تكشف أنها نفسها هى شن تى عند هذا تفرح الآلهة لأنه لا يزال هناك على الأرض إنسان طيب، لكن شن تى تحتج فى يأس بأنها ليست مجرد المرأة الطيبة؛ لأنها لا تستطيع أن تستمر فى الحياة بدون ابن عمها. الآلهة على أى حال غير مهتم. فاستخدام شوى تا، وليكن مرة كل شهر مسموح به، وبهذا يعودون إلى السماء على أجنحة السحب الوردية، تاركين شن تى تتلوى من وخز الضمير. فى الخاتمة تخبر المتفرجين بأن هذه النهاية ليست مقنعة، وتحرضهم على التفكير فى نهاية أفضل.

هناك إغراء قوى بالاستجابة لهذه المواقف فى نمط تقليدى، لترى المسرحية وهى تستكشف تفسيرا أدبيا للوصية التى تقول حب قريبك، وإظهار الكوارث المنتظرة على هذا الطريق كما فعل إبسن فى مسرحية "براند"، وتولستوى فى روايته "الضوء يشرق فى الظلمة ". على هذه الأسس، فالمسرحية تراجيديا على أساس أنها تظهر الاستحالة المطلقة للطيبة الإنسانية. وبدلا من ذلك، هناك تفسير فى عبارات وجودية، يثبت أن الفضيلة عبث، ولكنه يؤكدها – رغم ذلك – كإنجاز إنسانى قائم على فراغ من اللامعنى عموما، كما فى مسرحية ميللر " البوتقة " ومسرحية سارتر " الذباب ". هناك شىء ما يجب أن يقال من أجل هذا، لأن إخلاص شن تى المفرط وهو نوع من الحماقة يستثير إعجابا عميقا. لكن مسرحية بريخت أشد تعقيدا من ذلك، ومع ذلك فالاحتمال الثالث يجب أن يتولد فى أذهاننا؛ ففى مقدمة قصيرة (حذفت فى النسخ الأخيرة) لاحظ بريخت ذات مرة أن "مقاطعة سيتزوان فى هذه الحكاية المجازية التى ترمز إلى كل الأماكن التى يستغل فيها الناس، هى مكان لا وجود له" [٥]. بعبارة أخرى فإنها صورة أساسية لمجتمع تنافسى، مشاكله هى تلك المشاكل الخاصة بالنظام الرأسمالى، وليست

بالشيوعية العصرية فى الصين، وبهذا، فهى تكتسب موقفا استبعاديا تماما. فإذا تلقى أحد المتفرجين المسرحية بروح بريخت الدفاعية فسوف يشعر فى جزء منها، على الأقل، ليس إعجابا بإحسان شن تى الدونكشوتية، ولا بالقهر على مأساتها، ولكن سوف يشعر بالذهول؛ لأن مثل هذه المثل العليا يمكن أن تؤثر فى قلب إنسان". ما كنت أود التفكير فى ذلك - هذه ليست الطريقة الصحيحة لأداء ذلك. هذا شئ عجيب يصعب تصديقه - هذا شيء لابد من إيقافه - إننى ممزق بين معاناة هذا الرجل لأنه يمكن العثور له على مخرج"[٦]. هذا هو الموقف الذى توقعه بريخت، وقد يقودنا ذلك لإعطاء تقدير أكبر للمناقشة التى تجرى بين وانج السقا والآلهة الثلاثة التى يقترح فيها وانج أن المثل التى وضعت أمام الناس لا ينبغى أن تكون الحب بل الإحسان- وليست العدالة بل الإنصاف - ليس الشرف لكن اللياقة، باختصار أن كل هذه المطلقات لا يمكن الوصول إليها، يجب استبدالها بصفات أكثر إنسانية. فى الحقيقة هناك إحساس تعبر فيه المسرحية أن إخلاص شن تى لمثل أعلى مستحيل، وهو الذى حولها إلى قرينها الذى لا يعرف الرحمة: لأنها لا تستطيع أن تحب كل الناس بدرجة متساوية فيصيبها اليأس وتسعى لتحقيق غايتها بالقسوة. الحب باختصار وبطريقة متناقضة يؤدى إلى قيام الرأسمالية. ارتباط كونفشيوس بـ"البسطاء" هو قلب أكثر إنسانية، بناء على هذه الأسس، فإن الدرس الأخلاقى لهذه القصة المجازية ليس قط، كما اقترح جون ويليت "إنه فى المجتمع المتنافس تكون الطيبة عملا انتحاريا" [٧]، لكن بالأصح إن المجتمع المتنافس يصاحبه دائما التعطش للطيبة المطلقة.

لكن مهما كان تفكير بريخت، فإن هذا الحل لا يزال يترك بعض المشاكل. لقد رأى الناس فى أثناء حياته، إن الرغبة فى عمل الخير قد أدت إلى تنفيذ إقرار عمدى "باحتضان الجزار"، وإن الشيوعية شأنها شأن الرأسمالية تتطلب عمل الشر حتى يأتى الخير. الحقيقة أن أحد النقاد الشيوعيين يرى أن رسالة المسرحية بمنتهى الدقة، هى الحاجة إلى فعل محدد. فمن الناحية الفنتازية إذا أخذنا شوى تا كموديل فهو يعلن أنه

"لكى أكون إنسانا طيبا، يجب أن أكون قاسيا"[٨]. يذكرنا بأنه فى كل قطر تحققت فيه الشيوعية، فقد تم ذلك فقط بوسيلة مشابهة فى العنف والقهر، رغم أنها ليست بنية شوى تا. فالإحسان، الإنصاف، اللياقة لايمكن أن تقدم الدافع الذى يحثنا على "تغيير العالم" (وهى عبارة تتردد كثيرا فى المسرحية)، فقط المبادئ المستحيلة مع كل ما يكتنفها من أخطار تحفز البشر على الإقدام على العمل.

حب شن تى لصن ليس مستوى مستحيلا، لكنها عاطفة مستحيلة. إنها حماقة مطلقة، وإن بريخت لا يسمح لنا بفكرة المديح التى تقول إنها "حماقة" مقدسة، حسب تعبير القديس بولس، بالمثل لا يستطيع أن يطالبنا بالحياد فقط، فقد صدمنا بإخلاص شن تى غير المبرر لحبيبها الذى لم يتورع فى أن يكشف لها تحت قناع شوى تا - عن نيته الحقيقية فى استغلالها، بالإضافة إلى افتقاره التام لأى عاطفة لتبادل الحب. نحن نشعر، كما كان ينوى بريخت، بالغضب المقرون بالدهشة على هذا العمى. من ناحية أخرى، عندما تشرح دوافعها فيما بعد، يصبح من المستحيل عليك أن تبقى محايدا فقط.

رأيته بالليل، يبرز خديه.

فى نومه: خدودا شريرة.

وفى الصباح رفعت معطفه فى النور :

فاستطعت أن أرى الجدار من خلاله.

عندما رأيت ضحكته الماكرة أصابنى الخوف، لكن

عندما رأيت الثقوب فى حذائه أحببته حبا جما.

إن اعتبار هذا عبثا بعد إنكار مفرط للمشاعر الإنسانية، يريد أن يغيره أو يعلن عن طريق آخر للخروج منه.

وهكذا أيضا فى المشهد الأخير، هناك مزج بين العطف العميق والدهشة. هذه ليست مطلقا نهاية القديسة جان، حيث يشرق ضوء وردى على وجه امرأة منحوها لقب قديسة من أجل أسباب كلها "خاطئة". هناك يتضح القصد الوحيد الجانب؛ ففى نظر المسيحيين، فإن جان قديسة، أما فى عينيها هى التى أنارتها الشيوعية، فإن إحسانها المسيحى كان سما زعافا، بينما الآلهة تغنى مدائح للمرأة الطيبة هنا، تدرك هى فشلها ليس بالمعايير الشيوعية لكن بمعايير الإحسان. نحن - المتفرجين - نرى فى نفس الوقت بلاهة شن تى، ونجد أنفسنا عاجزين عن إعطائها اسما آخر. إذ نصل إلى بدائل مثل تلك التى يطرحها وانج وتجد أنها غير كافية أيضا. فنصل إلى موقف تقليدى: "المعاناة تطهرنا"، "الشجاعة تنمو مع الخطر"، "الخير ينتصر فى النهاية"، ونجد أن هذه المعايير هى التى لاكتها أفواه الآلهة؛ فليس هناك مخرج، فإن الإحسان كمبدأ عام يكشف ذاته كعقيدة انتحارية تقريبا كما نراها فى حياة القديسة العصرية، سيمون فيل، لكن، مع كل هذا يكشف بريخت توضيحا عن معرفته بالشخصية الدقيقة. وحتى عطفه على محنة شن تى. إنه يرى العبث، ولكنه على خلاف الوجوديين فإنه لا يؤكد أى ضرورة للالتزام بالعبث. الأصح من ذلك، فإنه يبحث عن مخرج آخر. وأن هذا هو الذى يعطى المسرحية نهايتها المفتوحة تماما، تاركا القرار هذه المرة كلية فى أيدى الجمهور. لم تعد هذه الحالة أن تلك التداعيات التى فى ذهن الكاتب هى المسموح بها، بدلا من ذلك فإن هناك حرية حقيقية تم تسجيلها.

مع ذلك فهى حرية حقيقية محددة بحد واحد فقط. فى الختام، يدعو الجمهور لأن يفكر إذا كنا فى حاجة إلى إنسان جديد، أو عالم جديد، أو آلهة جديدة، أو لا شىء على الإطلاق. لقد قيل، حينذاك، إن موقف المسرحية يرتبط بالمشاكل الدينية لأوروبا المعاصرة التى قد نجد إجابتها فى ديانة جديدة أو فى الإلحاد. لكن آلهة الصين الثلاثة لا يستجيبون ولو من بعيد لأى عقيدة مسيحية إلهية. إن فكرة الآلهة التى تطلب من الناس أن يكونوا طيبين تماما دون أن يقدم لهم أى مساعدة، تتجاهل تماما العقيدة

المسيحية فى الإيمان بالروح القدس، ويحول المسيحية إلى ديانة أخلاقية خالصة. فالمسيحيون لا يعتقدون أن الإنسان مطالب بأن يكون كاملا بفضل جهوده الذاتية فقط، الأصح أن كل الأعمال الصالحة تأتى ليست من الإنسان ولكن من الله، هذه عقيدة لها صعوباتها، ولكن لا يمكن إزاحتها ببساطة عند تصوير الحالة الدينية اليوم كما يفعل بريخت هنا. إن أسلافنا لم يكونوا بهذه السذاجة مطلقا؛ فالذى كتبه بريخت فى هذه المسرحية هو بالحقيقة استكشاف للوضع الأخلاقى للملحد، وإن نهايته غير الحاسمة على صراحتها تنتمى إلى الإلحاد وليس إلى عقيدة الإيمان بوجود الله فقط فى المسيحية التقليدية.

لكن مع كل هذا، فإن الصفة الحقيقية للمسرحية ما زالت لم تمس؛ لأن عملية تأثير الإغراب لها نتائج لا يمكن التنبؤ بها. لقد شرح بيكاسو سياسته فى الفن بعبارات تشبه بدقة عبارات بريخت. يقول بيكاسو إن المناظر الطبيعية التى أرسمها هى على وجه الدقة مثل الصور العارية ومثل الجوامد، لكن بوجوه يرى فيها الناس أن الأنف مقوس بينما لا يجدون شيئا يصدمهم فى انحناءة كوبرى لكنى أرسم هذا الأنف " المقوس " عمدا. إننى أفعل ما هو ضرورى لأجبر الناس على أن ترى الأنف. فيما بعد - أو سوف يرون - أن الأنف ليس مقوسًا على الإطلاق، إن الذى فعلته هو أننى استوقفتهم عن الاستمرار فى رؤية " أشياء منسجمة جميلة" أو لون مثير للاهتمام ". إذا كان بريخت فى النهاية قد فعل نفس الشىء لأسباب أخلاقية فى هذه المسرحية، كما فعل بيكاسو مع الأنف هو شىء يمكن اكتشافه بالجدل مع المسرحية والدخول فى صراعاتها ومعارضاتها ومع الاستعداد فى الوقت نفسه للاعتراف بالهزيمة.

لم يبرز من هذا كله أى دليل على أن الحل المطلوب يجب أن يكون شيوعيا. عندما طلب من الجمهور أن يجد حلا من عنده، وجد صورا أمامه لجميع الأطياف السياسية

ليختار منها. فمن الناحية السياسية، فإن المسرحية لا تفعل شيئا أكثر من تقريرها للمشكلة الأساسية الموجودة فى خلفية كل السياسات: كيف نخلق مجتمعا عادلا من جمهور من الأفراد غير العادلين؟ وكانت الإجابات تتراوح بين الخضوع الكامل للفرد من خلال عمليات انتخاب ديمقراطى إلى الفوضى المطلقة، لكن لأن المسرحية لا تقدم أى أساس للاختيار بين هذه البدائل، فهى لا تفعل شيئا أكثر من طرح الموضوع. لكن هذا، افتراضا، هو ما كان يعنيه بريخت عندما سمى المسرحية قصة وعظية. إن توزيع الثروة غير متساو فيما بين الدول الصناعية، وفى العلاقات الدولية بينهم وبين العالم الثالث. أيا كان الشىء الآخر الذى يمكن أن تفعله، فإن مسرحية بريخت تبقى لكى تشير إلى درس أخلاقى كما فى زمنها، لقصة السامرى الصالح.

الفصل التاسع

السنوات الأخيرة
و"دائرة الطباشير القوقازية"

لقد بلغ بريخت قمة نجاحه كرجل مسرح، تمييزا له عن واحد من المسرحيين، كان ذلك فى أواخر العشرينيات وبين ١٩٣٧، ٤٤ فترة مسرحية "أوبرا الثلاث بنسات" و"ماهاجونى" والمسرحيات الأكثر "اعتدالا". القمة الثانية التى بلغها مرت فى الوقت الذى اضطر فيه لأن يقرر فى أى جزء من ألمانيا يمكنه أن يفضل الإقامة، وأن العمل الذى أكمله بعد ١٩٤٥ كان الاهتمام بإنتاج مسرحياته وإعداد وإخراج مسرحيات الكتاب الآخرين بدلا من إبداع مسرحيات جديدة.

إن قراره بالعودة إلى المنطقة السوفيتية فى ألمانيا كما كانت تسمى آنذاك بدلا من المنطقة الأمريكية، والبريطانية أو الفرنسية وكان هذا جزئيا فى نظر بريخت، ما سماه مارتن إيسلن الاختيار بين الشرور. لقد أقام فى برلين الشرقية ١٩٤٩، وكان قد زارها قبل ذلك بعام، وأصبح عليه أن يبقى هناك، باستثناء بعض الرحلات إلى الخارج حتى وفاته ١٩٥٦. لقد وقع اختياره على هذا مع أن الجمهورية الديمقراطية لم تكن تحقيقا لمثله العليا؛ فقد فضلها على النظام الرأسمالى فى الجمهورية الفيدرالية فى الغرب. وهنا فى الشرق، لا بد أنه كان يأمل، أن يتم استثمار الثورة الصناعية التى بدأت قبل مولده بوقت قصير.

كانت هناك عدة أحداث في الغرب قادرة على إقناعه أنه كان على صواب. فقد كان واضحا تماما سنة ١٩٤٩، أن الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفيتي انقسموا انقساما حادا، بعد تحالفهم القريب، وأن ضمان المعونة الاقتصادية للجزء الغربي من خلال مشروع مارشال جنبا إلى جنب مع دعوة تشرشل المبكرة في سنة ١٩٥٠، لإقامة جيش أوروبي بما فيها بعثة عسكرية لألمانيا الغربية حددت معالم الصراع، مع أنه لم يكن هناك جيش للجمهورية الفيدرالية حتى وفاة بريخت. إن الكشف عن هذا الأمر سنة ١٩٥١ من أن كثيرا من النازيين السابقين ما زالوا يحتلون مواقع عالية في ألمانيا الغربية، إن سباق الوافين sss عقد سنة ١٩٥٢، وإطلاق سراح رجل صناعة لأسلحة في مصانع كروب في سنة ١٩٥٣، التي زودت هتلر بمعظم أسلحته - قد رآها بريخت دليلا على أن النظام القديم تجرى إعادته بواسطة الرأسماليين الذين، طبقا لأحد التفسيرات الماركسية، كانوا أنفسهم مشتركين في عملية تاريخية يجب أن تنتهي بالنازية. فالرأسماليون قد يدمرون نوعهم، لكن بمجرد أن تنتهي الحرب فإنهم يعودون إلى نفس النمط، وينشئون من جديد نظاما مثل نظام هتلر وعلى عكس هذه الخلفية من المعتقدات، رغم أنه قد ثبت خطؤها، فإن دعوات بريخت من شرق ألمانيا للمثقفين في غرب ألمانيا للعمل من أجل السلام التي فسرت على أنها إغراء بالخضوع للمطالب السوفيتية، قد أصبحت مفهومة، مهما كانت صعوبتها، فإنها تظهر كيف أن التشابه بين ستالين وهتلر تم إغفاله فقد كان بريخت يؤمن بحركة دولية واسعة تنتشر في عدة بلاد وحدث أن كان انتصارها الأول في الاتحاد السوفيتي. وكان من المرضي أن جزءا من ألمانيا قد أصبح الآن يسير في الطريق.

لقد حدثت هناك أحداث أعطته مهلة من الوقت؛ فقد عرف ما الذي حدث في الاتحاد السوفيتي للكتاب الذين عارضوا النظام، لكن حينذاك كانت عزيمته على التضحية الذاتية من أجل قضية الحزب، قد أخذت صورة متطرفة، كما تبين بعض مسرحياته الجدلية. هناك إشارات حتى قبل أن يقرر الإقامة في ألمانيا الشرقية، إن

فكرة النظام الشمولى كانت موجودة بقوة بين الناس هناك، أيضا فى وقت سابق على سنة ١٩٤٧ هناك تقارير عن شباب اتهموا سياسيا بأنهم من ذوى الآراء الليبرالية، تم وضعهم فى السجون؛ ففى ١٩٤٨ أنشئ البوليس الشعبى، وهى منظمة تشبه المنظمات العسكرية لها سلطات بوليسية، كانت جزئيا تحت قيادة ضباط نازيين، تمت إقامتها، وفى نفس السنة تم القبض على قادة الطلبة الليبراليين فى برلين الشرقية وعدة مدن أخرى فى نفس الوقت. إن منظمة Freie Deutsche Jugend بدت بطريقة واضحة أشبه شيء بمنظمة الشباب الهتلرى السابقة، فى زيها الرسمى وفى أعلامها المرفوعة، وفى استعراضاتها الجماهيرية، وفى الدعم الذى تحصل عليه من مصادر حكومية للتغلب على منظمات الشباب المنافسة، لم يكن هناك أحد فى الغرب، ولا حتى السيناتور مكارثى، ينافس وحشية القاضى السياسي، ريد هيلد بنجامين، الذى أصبح فى سنة ١٩٤٩ نائبا لرئيس المحكمة العليا وأصدر أحكاما شديدة على السياسيين المخالفين. كان الوقت مبكرا جدا على السماح بحرية التعبير، فى الوقت الذى كان فيه كثير من السكان يقاتلون من أجل القضية النازية فقط قبل ذلك بأربع أو خمس سنوات.

إن السخط الحاد لكثير من أبناء ألمانيا الشرقية لابد أن بريخت كان يعرفه؛ فقد كان يرجع فى جزء منه إلى أسباب اقتصادية على عكس الولايات المتحدة الأمريكية أو الاتحاد السوفيتى، الذى كان يطالب بتعويضات من الدولة المعادية سابقا، رغم أنها محكومة بواسطة الشيوعيين، وأن تعافيها من الحرب كان يمضى بصورة أبطأ كثيرا من الغرب. فالسخط كان سياسيا أيضا وقد أدى إلى ظهور أعداد كبيرة من المهاجرين إلى ألمانيا الغربية فى سنة ١٩٥٢، فأغلقت الجمهورية الديمقراطية حدودها مع الجمهورية الفيدرالية، وما زال هناك المئات الذين يخاطرون بحياتهم بعبور حواجز الأسلاك الشائكة أو السباحة فى الأنهار والقنوات تحت تهديد النيران من حرس ألمانيا الشرقية. الواقع أن بريخت لم يعد دون بعض التوجسات؛ ففى وقت مبكر يرجع إلى

أبريل ١٩٤٩ كان يحاول الحصول على جواز سفر نمساوى (على أساس أن زوجته كانت نمساوية) وكانت الأسباب التى دفعته إلى هذا تبين إلى أى مدى يسىء هو الظن بنظام ألمانيا الشرقية بقوله إنه يحتاج إلى هذه الجنسية الأجنبية لكى يمكنه الوصول إلى أكبر عدد من المسارح التى تتكلم الألمانية، ونتيجة لذلك فقد سلم أن جواز سفر ألمانيا الشرقية لا يمكن الاعتماد عليه للخروج من القطر لأى غرض. وعندما أصبح فى النهاية نمساويا احتفظ بهذه الحقيقة سرا لمدة أكثر من عام، وبعدها تم اكتشاف ذلك خلال عملية تفتيش، ومثل جاليليو فإن بريخت كان يحتفظ سرا بوسيلة للاستمرار فى كتابة ما يفكر فيه.

كانت الحاجة إلى المصالحة ربما أكبر كثيرا مما كان يتخيل. فبعد أن أصبح نمساويا منذ ١٩٥٠ لم يعد يتعرض للقهر المطلق الذى يجبره على تقديم التنازلات السياسية - لا الجمالية - التى طلبت منه فى مارس ١٩٥١، بالنسبة لمسرحية لوكولوس[١]. ربما شعر فى تلك الأيام المبكرة أن إظهار الخضوع سوف يكون مفيدا، كما كان فعلا؛ لأنه فى خريف ذلك العام نفسه حصل بريخت على "جائزة قومية، من الدرجةالأولى". لكنه كان ساخطا جدا من الناحية السياسية، إذا صح تقرير السلطات، بأنه فى يوليو ١٩٥٢ كان يفكر فى الذهاب إلى المنفى فى الصين[٢]. بناء على هذا يمكننا أن نحكم بأنه لا بد فى ذلك الوقت قد واجه أياما شعر فيها باليأس من الشيوعية فى ألمانيا الشرقية. لكن يبدو أنه قد شعر بدافع قوى أن يقول بدقة ما يتوقعه النظام منه. فى ١٩٥٣، عندما مات ستالين، نشر نعيا كاملا:

إن الشعوب المقهورة فى خمس قارات، أولئك الذين حرروا أنفسهم فعلا، وكل الذين يحاربون من أجل السلام العالمى، لا بد أنهم قد شعروا بأن قلوبهم قد فقدت النبض، عندما سمعوا أن ستالين قد مات؛ فقد كان تجسيدا لآمالهم، ولكن الأسلحة الفكرية والمادية التى أنتجها ما زالت مرفوعة، وهكذا العقيدة، التى بها يمكن أن ننتج أسلحة جديدة [٣].

نحن ما زلنا غير عارفين ما هو التوتر الذى كان يعيش فى ظله بريخت فى ذلك الوقت، سواء كان قد تعرض للإغراء، أو التهديد، أو الابتزاز، أو الخداع. إن القيمة الأخلاقية لخضوعه هذا، كواحد من الكتاب القليلين فى شرق ألمانيا الذى كان يتمتع فعلا بحرية السفر للخارج، لابد أن تظل غامضة فى الوقت الحالى على الأقل، كذلك موقفه الحقيقى إزاء ستالين الذى ظل موضوعا للنقاش[٤]. المسألة التى يجب أن نلاحظها أنه توافق مع القواعد الرسمية والمواقف فى كل المسائل الحساسة؛ ففى خلال ثلاث سنوات من موت ستالين و بعد رفض الاتحاد السوفيتى لمذهب "عبادة الفرد" الخاص بستالين، كان بريخت قد أخذ يتكلم عن الحاجة لتصفية الستالينية[٥]. دون أن يقدم أى مساهمة شخصية فى صياغة سياسة الحزب.

جاءت لحظة الاختبار فى ١٦و١٧ يونيو ١٩٥٣، عندما هب عشرات الآلاف من سكان برلين الشرقية، وقاموا بثورة ضد حزب الوحدة الاشتراكى الحاكم، لكى يعقبها ثورات العمال فى درسدن، وكيمنتس، ولايبزيج، ومدن أخرى كثيرة. استمرت المواكب الشعبية والمظاهرات ٢٤ ساعة، وتم الهجوم على مسئولى الحزب الرسميين والبوليس الشعبى، واستمرت الإضرابات فى المنطقة السوفيتية وقتا أطول، هاجموا خلالها مبانى الحكومة وأنزلوا العلم الأحمر من فوق برج براندن بيرجر، وحاصروا المراكز الرئيسية بالمناطق السوفيتية. لفترة قصيرة بدا الأمر وكأن سكان المنطقة كلها أوشكوا أن يطالبوا بحقوقهم، وبالأخص انتخابات حرة، وشروط عمل أفضل، وإعادة توحيد ألمانيا.

لكن الدبابات السوفيتية والبوليس الشعبى وضع كل شىء تحت السيطرة فى برلين بحلول مساء ١٧ يونيو، حتى الانتفاضة المسلحة ما كان يمكنها الصمود فى وجه الجيش الأحمر. وكانت برلين هى المدينة الأولى التى عاشت تجربة القوة التى سحقت بودابست وبراغ فيما بعد.

فى صباح ١٧ يونيو حضر بريخت اجتماعا بهيئة المسرح فى مبنى التدريبات بمسرح برلينر إنسامبل، وفى أثناء ذلك كتب عدة خطابات مختلفة، من بينها خطاب إلى فالتر أولبريخت، السكرتير الأول لحزب الوحدة الاشتراكى، يقول فيه الآتى:

سوف يقدم التاريخ احترامه لنفاد الصبر الثورى لحزب الوحدة الاشتراكى. والحوار الكبير مع الجماهير حول السرعة التى تبنى بها الاشتراكية، سوف يقود لمراجعة أو لضمان الإنجازات الاشتراكية. إننى مضطر للتعبير لكم عن تضامنى فى هذه اللحظة مع حزب الوحدة الاشتراكى الألمانى(٦).

بالنسبة للموقف المتفجر، كانت هذه طريقة غامضة لوضع الأشياء فى نصابها الصحيح، ولم يكن من المدهش أن يتجاهل أولبريخت النقد الهادئ الذى تضمنته كلمات مثل "نفاد الصبر الثورى"؛ فأعطى الخطاب لجريدة الحزب لكى تنشره. والحقيقة أن الإشارة إلى عدم الصبر لم يسمعها أحد؛ لأن جريدة "دوتش لاند نيوز" نشرت فقط الجملة الأخيرة الخالية من الغموض فى خطاب بريخت.

من الملائم أن يكون بريخت قد شكا من هذه المعاملة، رغم أن خطابه لم يبلغ حد الاحتجاج، وأما النقطة الأساسية فى خطابه فهى تأكيد تضامنه مع كل ما يقرر الحزب عمله، رغم أنه كان لا يزال يجهل ما يمكن أن يكون ذلك. هكذا بدت تفسيراته الأخيرة غير كافية.

فربما فكر بطريقة أصيلة، كما أخبر بيتر سوركام، أن الثورة تحركت بواسطة أعمدة كتبها المدافعون عن النازية، وأنه ربما ظن أنه قد كان عادلا مع العمال عندما كتب فى جريدة الحزب بعد أيام قليلة، فى ٢٣ يونيو، أنهم تظاهروا بدافع "السخط المبرر " ولا يجب أن يعاملوا بنفس الطريقة التى يعامل بها مثيرو الشغب. من المفهوم فى وقت قريب جدا من ماضى النازية أن يشك بريخت فى أى مظاهرات معادية للشيوعية مهما كانت، مع ذلك فإن احتجاجه الهادئ لم يتضمن أى إشارة إلى

الوحشية التى استخدمتها القوة السوفيتية العسكرية ضد العمال، ويبدو أنه كان مشغولا، طيلة الوقت، أكثر بالتضامن بدلا من تقديم مساهمته المستقلة. ليس هناك كلام معلن ومسجل منه يثبت فيه احتجاجه على المظالم السياسة للحكومة، وإن كان يقترح فى إحدى قصائده أن الحكومة التى تشعر أن الشعب فقد الثقة بها عليها أن تختار شعبا آخر. لقد احتج أيضا على تدخل البيروقراطية فى الفن[٧]. وتعاطف مع الآراء الإصلاحية لولف جانج هاريش، الذى حكم عليه بعد شهور قليلة من وفاة بريخت بالسجن عشر سنوات، وقد أعلن بالتأكيد، فى وقت متأخر من حياته، أن الشيوعية كانت "يشار إليها فقط ولم توضع قط موضع التطبيق"[٨]. عموما هذا الاتجاه الحربائى الذى يدل على التحفظ الذاتى، ومكنه من أن يعطى السلطة كلاما حلوا بينما هو يسير تماما لتحقيق مصالحه الخاصة هو الذى ظل سائدا.

لقد استفاد أيضا، بقدر أكبر، رغم أنه لم يقصد بالضرورة الانتفاع. ففى خلال ستة شهور تم تعيينه فى اللجنة الاستشارية للفنون بوزارة الثقافة. وبعد وقت قصير جاء تثبيته وفرقة الإنسامبل، فى مارس ١٩٥٤، تبعا لمسرح تشيف بوردم فى برلين، حتى إنه حصل أخيرا على مكان خاص به يعمل فيه. فى ديسمبر ١٩٥٤ جاءته جائزة ستالين الدولية للسلام، لكى يتسلمها فقد سافر مؤخرا، وهو مريض إلى موسكو. رغم أنه مات سنة ١٩٥٦، فقد كان فى طريقه لاحتلال منصب مؤثر فى العالم الشيوعى، وتأقلمه مع المناخ قد زاد بغير شك من فرصته.

فى عالمه الخاص بالمسرح، أمكنه أن يحقق درجة كبيرة من عدم التطابق. إن فرصة التجريب العملى كانت أكبر من أن يتركها تفلت منه، والعبارتين اللتين استخدمهما بريخت فى التدريب توحيان بالطريقة التى اغتنم بها هذه الفرصة "أنا لا أحاول إظهار أننى على حق. ولكنى أحاول أن أكتشف إذا كنت كذلك". هذه لغة متواضعة بالمقارنة باللغة الدوجماتية فى الأيام الأولى. وثانية يقول لأحد الممثلين: "إلى الجحيم أنت والمسرحية، إنه دورك الآن" لا شيء مما قاله بريخت عظيم القداسة؛

إذا تطلبت المناسبة يمكن إدخال خطب كاملة، اختراع شخصيات جديدة، أحيانا مشاهد كاملة يتم طبخها لإصلاح بعض الأخطاء التى أظهرتها عملية الإنتاج المسرحى، وبهذا المنهج الديالكتيكى للمسرح استطاع أن يحافظ على عمله باستمرار فى حالة تدفق، ووضع أهم مساهمات بريخت لعالم الشيوعية فى فترة بعد الحرب. إن الماركسية هى فلسفة التأقلم مع الأوضاع وملاحظة الواقع بدقة، إذا كانت هذه المعادلات قد غمضت فى الأزمنة الحديثة، فإن هذا لأنها أصبحت مثل المسيحية ذات يوم، نظاما جامدا للمعتقدات. إن فضيلة بريخت هى أنه كسر الجمود، وبهذا أعاد النظام إلى بعض قوته الديناميكية السابقة.

لم يفقد بريخت سخريته الماكرة، ولا شوقه لعالم جديد، وإن كان قانعا جدا بانتظاره الآن. إن اللفافة التى تحتوى على صورة حكيم صينى التى حملها معه طول أيام منفاه وظل محافظا عليها – تعطى مفتاحا لمثله العليا، ولم يكن عبثا أنه كتب – أثناء الحرب كما هو واضح، مشاهد لمسرحية عن حياة كونفوشيوس. الفيلسوف "المتواضع القلب" الذى عاش فى المنفى أيضا مع ديانته الدنيوية، وأساليبه الخالية من التصنع، ومحاولاته لتحويل "المجتمع الصينى العظيم "، ومنهجه المرن لمعظم المشاكل الإنسانية، وبريخت فى أيامه الأخيرة يشترك معه فى الكثير. فقد لوحظ أنه يتحلى بتسامح أعظم مما كان فى السابق، إنه يجلس فى هدوء أمام العالم، رغم حقيقة إصراره المستمر على تغييره عن كل ما هو معروف به. وهناك تقدير كثير من الفنيين والعمال والممثلين والممثلات لموقفه النقدى الحاد، ورغبته القوية فى إعداد كل موقف وكل موهبة لتحقيق أقصى غاية منظورة. علاوة على ذلك فإن رأى بريخت فى وظيفة المسرح قد تغير، فلم يعد مسرحا سياسيا بصورة مباشرة، بل الأحرى، كما كتب فى "الأورجانون الصغير ١٩٤٨" هو مكان قد "يستمتع فيه العامل بمتاعبه المرعبة التى لا تنتهى كنوع من التسلية إلى جانب رعبه من عمليات تحوله التى لا تتوقف" (٩). باختصار كان ذلك فى الأساس فلسفة جمالية عاد بها بريخت : "إن أبسط أشكال

الحياة من الواضح أنها ليس فى دولة البلوريتاريا، أو عرضا فقط، بل - فى الفن"[١٠]. هكذا دخل منهج التأمل مع المنهج الثورى الذى ما زال بريخت يواصله.

إن مسرحيات السنوات السبع التى عاشها بريخت يوما بيوم فى دولة شيوعية، لا تعبر عن الفلسفة اللينة مهما جرى التعبير عنها فى حياته اليومية. نسخته من مسرحية " أنتيجون " لسوفوكليس ١٩٤٧، بنيت على ترجمة لهولدرين، يتجنب فيها عن عمد الناحية التراجيدية، وبتدمير كل فرصة ممكنة للتعاطف مع الملك كريون، فقد حوله إلى شخصية كاريكاتورية مسطحة ليشبه هتلر. شىء أشبه بهذا حدث لكوريليانوس فى ١٩٥٢-٥٣، حيث المرة الثانية محيت كل علامات النبل، فى أسوأ أبطال شكسبير، لتترك فقط ملامح رجل الحرب الدموى، (بالرغم من ذلك، فلو أن تقرير بريخت عن مسيرة عبادة البطل الذى اعتاد أن يتبعه المنتجون الألمان لا يزال صحيحا[١١]" فإن نسخته لها فوائدها)، فقط فى مسرحية "أيام الكوميونة" ١٩٤٨-٩، التى كتبها ردا على مسرحية نوردال جريج عن نفس الموضوع باسم، "الهزيمة" أبدع بريخت شيئا جديدا، ولكن الدرس الأخلاقى ظل غامض : عما إذا كان أعضاء الكوميونة فى ١٨٧١ قد أخطأوا فى تكتيكاتهم، فهذه المسألة قد تركت دون حل، مع أن انطباعا قد يكون عند البعض بأن بريخت ربما لم يفكر هكذا أما المسرحيات الباقية فكلها عبارة عن أعمال معدة عن مسرحيات أخرى فمسرحية "المدرس الخصوصى" أعدها عن مسرحية رينهولد لينز التى كتبت فى أواخر القرن الثامن عشر، لكى يعيد فيها تفسير النقد الاجتماعى لعصر "العاصفة و الاندفاع" محاكمة جان دارك "١٩٥٢". "المسرحية الثالثة التى تشمل هذه البطلة" وهى مسرحية "وثائقية "تقريبا، قائمة على تسجيلات مؤقتة لمسرحيات إذاعية كتبتها آن سيجرز، يصعب أن تجد أثرا فيها لبريخت، لقد أكمل أيضا مسرحية "طوران دوت" Turandot 1954 التى ليس لها أى علاقة بأعمال شيلر وبوكونى التى بنفس الاسم) بعد محاولات كثيرة تعود إلى ١٩٣٠. لم تنشر أو تمثل فى حياته، وهى واحدة من أضعف أعماله. ودون شك فإن أفضل هذه الأعمال كلها هو

النسخة المأخوذة عن مسرحية "دون جوان" لموليير ١٩٥٢، التى سبقت الإشارة إليها – وهى كوميديا ساخرة عن الأغنياء الإبيقوريين. لكن فى آخر أعماله كلها – وهى ثمرة لمشاركة غير محدودة – يبدو أن بريخت قد استسلم ثانية لتيار الدعاية. أما مسرحية "طبول وأبواق" ١٩٥٥، التى بنيت على كوميديا العودة التى كتبها فاركوهار بعنوان "ضابط التجنيد" هى ملهاة مملة تسخر من النظام الاستعمارى البريطانى الذى انتهى من الوجود منذ عقود كثيرة سابقة. ولم يعد له شبيه. حقيقة أنها كتبت فذلك فأل سيئ بما يمكن أن يحل بموهبة بريخت لو أنه عاش حتى الشيخوخة فى مناخ الجمهورية الديمقراطية.

لكن المسرحية التى دخل بها الجمهورية هى "دائرة الطباشير القوقازية" التى لا يمكن أن تقود أى إنسان لتوقع تصعيب الموقف فقد كان بريخت دائما حساسا للبيئة المحيطة به ؛ ونتيجة لذلك، فربما عاد مؤخرا لتبنى بعض طرق الدعاية السابقة تحت تأثير الظروف المحيطة بعد ١٩٤٩، من المؤكد، أن هذه المسرحية كتبت سنة ١٩٤٤– ٤٥، وهى ترتبط ارتباطا سطحيا بالأخلاق الماركسية، التى يظهر أنها تحاول تلقينها. فالقصة البسيطة للفتاة الجورجية، جروشا، التى تنقذ طفلا رضيعا هو ابن حاكم طاغية أثناء حركة عصيان، تبدو مقنعة فى حد ذاتها. وحقيقة أنه عندما تتنازع الأم الحقيقية على ملكية الطفل أمام "القاضى الطيب، السيىء" أزدك، فإن الحكم يصدر لصالحها؛ لأنها هى فقط التى أظهرت طبيعة الأم الحقيقية، وهذا أمر لا صلة له بالسياسة. ولا يتبع ذلك كما توحى لنا الخاتمة، إن السلطات السوفيتية مطالبة بأن تحرم الفلاحين المجتهدين من أرضهم لكى تعطيها لآخرين لكى يستخدموها فى زراعة الكروم. فكل من المجموعتين سوف يحسن استغلال الأرض؛ لأن كل ما يعرفه الإنسان، والمطلب الأخلاقى الذى تحمله جروشا، مقارنة بالأم الحقيقية؛ لم يمثل فى هذا الموضوع الاقتصادى السياسى الخالص. بالإضافة إلى ذلك فإن البرولوج، الذى تعرض فيه هذه المشكلة المعاصرة، يتميز بالكلمات المتزمتة للمسئولين السوفيت،

فالصورة التقليدية التى تقدمها هى صورة فلاحين يتميزون بالدهاء، لكنهم ذوو قلوب طيبة، وكذلك " بالواقعية الاشتراكية " بأسلوبها وعرضها. يمكن للمسرحية أن تعيش بدون المقدمة أو الخاتمة افتقادها للعلاقة السياسية لن يكون ملحوظا.

فالإطار العام فى تناقض تام مع العناصر غير الطبيعية، الغنائية، الفكاهية المتعددة الوجوه، لكن الواعية اجتماعيا "بالمسرحية داخل المسرحية". فالفتاة جروشا ليست مرسومة بأى ملامح تقليدية، مع أنها تتميز بدهاء شديد وطيبة قلب. نحن لا نجلس مستريحين فى أماكن غير مريحة، أو أماكن ملوثة بالدخان لنقول لأنفسنا إن هذا هو ما يشبه الفلاحين الأشداء حقيقة، كما دعينا لأن نفعل فى البرولوج. فهى تظهر شجاعة نادرة بعبورها قنطرة ضعيفة فوق شق جبلى بينما يتعقبها الجنود المتمردون، وتجمع بين هذا وبين الحنكة وحضور البديهة والأمانة الصريحة، والإصرار العنيد، والنزاهة الأخلاقية التى لا تهتز. عندما تتزوج من رجل يحتضر لكى تستريح ويكون أبا بالاسم للطفل الذى أنقذته، وعندما ينتفض الرجل من "سرير الموت" عند سماعه أن الحرب انتهت، فإنها تستمر فى تقديم احترام الزوجة له دون أن تظهر أى سخط أو رثاء لنفسها. وعندما يرجع خطيبها الأول سيمون من الحرب تسمح له بأن يشك فى خيانتها، بدلا من أن تكشف الطفل للأعداء، فالشجاعة والمثابرة والأمومة والوفاء بالواجب والتضحية بالنفس تظهران مرة ثانية. لكن بسبب نزاهتها وعدم اهتمامها بذاتها فإن هذه الصفات لا تعطى أى رنين زائف.

هذا يعود فى جزء منه إلى اللغة غير الطبيعية التى تتكلم بها جروشا. لا يبذل بريخت أى محاولة لإعادة إنتاج كلام الفلاحين بصدق؛ فكلام جروشا مزين بأمثلة وأشكال للهجة المحلية، ولكنه يتضمن أو يشمل ترجمات مباشرة من المصطلح الإنجليزى، عندما تغنى أغنية لهدهدة الطفل تذكرنا فى الحال بالفن الشعبى الألمانى القديم بنغمة حديثة ؛ فبريخت يقنعنا بدهائه وبطريقة مستمرة خلال اللغة بألا نصدق جروشا، بأن نقبلها كخلق فنى. وأن ننظر إلى ما وراءها إلى الواقع الذى نعيد نحن

خلقه بأنفسنا . إن شكل العرض يصل ذروته فى المشهد الذى ينهى الجزء الأول من مغامرة جروشا، حيث يعود سيمون ويتحدث معها عبر النهر الذى يفصلهما يتبادل المحبان فى حديثهما أمثلة مرحة ومميزة لأصولهما الفلاحية. مع ذلك فهى أيضا محايدة تماما، رسمت على التقليد العام وعن طريق التأمل فقط يتم الإحساس بالمشاعر الشخصية العميقة، وبينهما فى لحظة الذروة من هذا المشهد لا يتكلم أى منهما، ويترك الأمر للراوى لكى يكشف ما يفكر فيه كل واحد منهما دون أن يقول. هكذا يواجهان بعضهما بعضا بطرق شكلية لم تصور أبدا بطريقة واقعية ولكنها فى نفس الوقت مؤثرة بعمق، وبحيلة تغريب مشابهة ينجح بريخت فى أن يجعل الصفات الإنسانية الفذة لجروشا مقبولة وموضع تصديق.

إن مشاهد هروب جروشا، مغامراتها، زواجها، ورفض سيمون لها تكون نصف المسرحية تقريبا بما يصنع رواية مفككة فى شكل المسرح "الملحمى". وبينما يوجد خيط مؤكد يربط هذه المشاهد، فإن كل مشهد منهم لا يقف بنفسه كما اقترح بريخت مبكرا من أن المشاهد "الملحمية " يجب أن تفعل ذلك [١٢]. إن الاهتمام لا يتعلق كثيرا بهذه القصة الهزيلة كما يتعلق بتفاصيل علاقات التفاعل بين الشخصيات وبجمال الصورة. فمنذ مسرحية "بعل"، لم يكد بريخت يستخدم المناظر الطبيعية فى مسرحياته. فى مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية "، كما فى "بونتيلا "، وفى "المرأة الطيبة" وفى شعره الأخير يعود عالم الطبيعة. أما المشهد الذى يقع على النهر ذاته، الذى يشار إليه على خشبة المسرح بصفين من أوراق الغاب فقط، يستدعى بعريه فى تزاوجه مع الأغنية العاطفية التى يغنيها الراوى قبل ذلك، هذا وعى بالجمال والسحر والحب. تكسر قطع الثلوج على كوخ جروشا بينما هى تنتظر فى عزلتها مرور الشتاء، فإنها تعطى شواهد مؤثرة لقدوم الربيع عند نوبانها، وإن النغمات الموسيقية للسيلوفون خارج خشبة المسرح تسجل سقوط نقط المياه، فإنها تزيد الإثارة لارتفاع حدتها، هناك وقت للتأمل، والابتهاج فى هذه اللحظات الصعبة المتاحة، إن المتفرج لا يحتار كما كان بسبب أحداث المسرحيات الأولى، ولا يشجع للانغماس فى نشوة عبادة الطبيعة، بل الأصح أن

يتعرف بسرور على المتعة التى يمكن الحصول عليها من الطبيعة خارج المسرح، هناك الانفصال والاتصال.

إن المناظر أيضا فى هذا الجزء من المسرحية تثير متعة قوية، فقطعة القماش البيضاء النازلة فى خلفية الخشبة سبق ذكرها. هناك أيضا مشهد زواج جروشا، وقد صمم بطريقة تعطى انسجاما ساخرا للون الشوفان البنى القاتم، مع طرطشة حمراء من وقت إلى آخر، ألوان فلاحية فى بيئة زراعية "مزدحمة" ترابية صريحة بدرجة سوقية، ولكنها مرسومة فى إطار من الوحدة الكوميدية العاطفية، وفيها سميترية جانبية من ذاتها هناك التأثير الغريب للخشبة الخالية بعد انتهاء حالة التمرد، مع صوت الراوى الذى يخرج من أحد الجوانب، لكى يعلق على الصمت وبهذا، لكى يزيد من حدته على نحو غريب جدا وفى أثناء ذلك بين وقت وآخر يتحول الكلام النثرى إلى شعر، مثل ذلك الذى تؤكد فيه جروشا حبها لسيمون عند رحيله لأول مرة:

أنا فى انتظارك، يا سيمون شاشافا.

فاذهب أيها الجندى إلى المعركة بقلب ثابت

هذه المعركة الدامية العنيفة ....

التى لا يعود منها الجميع ...

وعندما تعود سأكون هناك ...

سأنتظرك تحت شجرة الدردار الخضراء

سأنتظرك تحت شجرة الدردار الجرداء

وسوف أبقى فى انتظارك إلى أن يعود آخر رجل

بل إلى وقت طويل بعد ذلك.

عندما تعود من المعركة

لن تجد أحذية عند بابى

وإلى جانب وسادتى ستجد وسادة خالية

وفمى لم يقبله أحد ...

عندما تعود ....عندما تعود

سوف تقول إن كل شىء وجدته كما كان.

ويأتى انتقالنا من هذه اللغة المؤثرة، وهذه المشاهد إلى الحلقات التالية التى تنسى جروشا نسيانا تاما، لكى تقدم لنا قصة القاضى أزدك بمثابة صدمة؛ فعند سماع أولى كلمات أزدك يندهش المتفرج بهذه اللغة القوية التى تجردها الترجمة الإنجليزية من جمالها: "لا تلهث فأنت لست حصانا، ولن يفيدك مع الشرطة أن تعدو مثل المخاط فى شهر أبريل. قلت لك، اجلس وكل لقمةً، ها هى ذا قطعة جبن، ألم تأكل منذ وقت طويل؟ لماذا جريت هكذا يا ....؟ ما كان يمكن للشرطى أن يراك ". إن فجاجة هذه الكلمات وخشونتها القوية، وما يقطر منها من سخرية ومرح، وما تخفى وراءها من تعاطف، تقدم لنا شخصية أزدك التى تتناقض تناقضا غريبا مع شخصية جروشا. فأزدك لص، خادم للظروف، جبان، ارتفع صدفة إلى مقام السلطة عن طريق حادثة وقعت له فى أثناء قيام ثورة تمرد. أما شخصيته كقاض فهى تدل على أنه قاض فاسد الخلق، مستهتر يحتقر القانون والنظام، متردد يلحس بصاقه؛ فهو على العكس من جروشا، التى تقضى حياتها فى معارضة ثورية لمستويات الأخلاق فى المجتمع، نجد أنه يكيف حياته تماما مع هذه المستويات، فيساير التيار وعينه تترقب الفرصة، لكن هذا التقرير لا يعطى هذا المحتال الغريب حقه من الإنصاف؛ ففى المشهد الأول، يكتشف أن الرجل الذى كان يؤويه على ظن أنه فقير، هو فى الحقيقة الدوق الكبير الهارب من الثورة. وحين تبين أمره لا يسلمه للبوليس، ويتضح لنا أن مبعث ذلك إما احتقاره الشديد

للبوليس – على حد قوله – أو احتقارة للدوق نفسه، أو لإحساس غامض بالعطف كما يوحى بذلك أرنست بوش حال تمثيله لهذا الدور؛ وفجأة يندفع إلى المدينة ليبلغ عن نفسه معتقدا أن الجنود سيرحبون بأخبار خيانته. ففى أعماقه لا تزال بقية من ضمير غريب تمارس عملها، غير أنه عندما يكتشف أنهم لا يبالون بالخطأ أو الصواب بالنسبة للثورة، يقبل طواعية أن يلبسوه أرواب القضاة، وينطلق بموكبه الهائج الجامح إلى الريف، ليصدر أحكاما تخالف مستويات العدالة المتعارف عليها مخالفة تامة؛ فهو يقبل الرشوة (مع أنه لا ينفق المال) باعتبارها دليلا على ثراء الخصوم، فى الدعاوى المرفوعة، وفى أن هذا الثراء يتناسب تناسبا عكسيا مع ما يحق لهم، فهو يحكم للمرأة الفقيرة بجائزة إذ تأتيها المعونة من قاطع طريق، لأنه من غيرالممكن توضيح السبب الذى جعل فخذة الخنزير تطير وتدخل من نافذة هذه المرأة الفقيرة إلا بمعجزة. أما هؤلاء فهم يتهمون اللص بسرقة قطعة اللحم ورميها داخل النافذة، فهم مدانون لعدم إيمانهم بالله وبالمعجزات. وحين تأتيه امرأة جميلة فى سن الشباب ممتلئة القوام، تتهم فلاحا باغتصابها نجده يدرس مشيتها المترفة وشكل أردافها، ويرى أنها هى المذنبة لأنها هاجمته بسلاح خطير، ثم يذهب معها بعد ذلك لكى" يعاين مسرح الجريمة". وحين يستتب النظام من جديد نجده يثقل على نفسه بقطع الوعود المخلصة بأن جروشا، التى لم يرها بعد، سوف يقطع رأسها بمجرد العثور عليها.

إن أزدك يعد إهانة ماثلة، وهو فى الوقت ذاته مثال بارز يذكرنا بالقيم المتقلبة التى يرتكز عليها بناء المجتمع. فهو يتصرف فى ضوء مبدأ قوامه أن حقوق الفقراء لم تلق رعاية، ومن ثم يجب تعديل هذا الوضع، وعدا ذلك فهو يمضى فى طريقه. فإن وجد فتاة ممتلئة جميلة ترغب فى ارتكاب جريمة اغتصاب، فهو على استعداد لأن يقدم لها الفرصة، ومن ناحية أخرى، نجده يتخلى عن مبدئه الوحيد هذا عندما يرى خطورة فى اتباعه. "إننى لا أتكرم على أحد بإظهار العظمة الإنسانية". لكن هذا كله ليس مجرد إرضاء ذاتى أو اهتمام خاص من أجل النجاة بجلده. فليس فى شخصيته شىء ما

يحق لنا أن نسميه ذاتا، وليس فى تصرفاته شىء ثابت أو يمكن التنبؤ به.. إنه يتصرف بدافع اللحظة، ولا يعين لأفعاله هدفا، لا شىء أكثر مما تفعله جروشا، بتصرفاتها، وهذا يجعل منه أعظم الشخصيات سحرا وجاذبية فى المسرحية. فهو تارة مؤذ جارح، وأخرى كريم الطبع، وحينا جامح لا يقبله عقل، ومتواضع حينا آخر. إنه جاهل وحكيم، كافر ملحد وتقى ورع. وفى أغنيته التى يغنيها للمرأة الفقيرة نراه يخاطبها وكأنها العذراء مريم، ثم يطلب منها الرحمة للمخلوقات الهالكة من أمثاله. ترجمة غريبة عن اللغة الدينية إلى اللغة الإنسانية التى لا تزال تشيع جوا من التقديس الأصيل. وعندما يقبض الجنود عليه وهو فى أثواب القضاء المزيفة ويضربونه، نجد مسرح برلين يعمد إلى إخراج هذا المشهد بأسلوب يستدعى ضربه مرة ثانية قبل صلبه. أما فى تعليق الراوى فنجد إيحاء يشير إلى رؤية أوسع. "ولذلك كسر هيبة القانون، كما كسر الخبز، لكى يطعمهم". ولا يوجد فى هذا الإيحاء ما يدعونا للذهاب إلى بعيد. إنه خيط رقيق للرمز يوحى بأن المسيح يعمل خلال أعمال بريخت، وهذا صحيح منذ مسرحية "بعل" و بارجيان" فصاعدا. إن لغة الإنجيل القليلة هنا ليست أكثر أهمية من إيماءة التعزية التى وجهها إيرنست بوش إلى صورة المسيح المصلوب بجانبه وهو يؤدى دور الطباخ الهولندى، فشخصية أزدك موسومة بالإثم والفضيحة، حافلة بالتهكم والمرح إن بها شيئا مريكا ومستفزا لكنها جذابة بالدرجة نفسها. فهو ينكر كل الفضائل، ويسخر من التوبة والإحسان، ويتهكم على الشجاعة، ومن الغريب جدا أنه يستحوذ على تعاطفنا. إنه غارق حتى قمة رأسه فى الشهوة وفى مساعدة الفقراء. يزحف على يديه فى خوف ذليل، وفى نفس الوقت يطالب الجنود بأن يتذكروا جيدا طاعتهم التى تشبه طاعة الكلاب، ثم يجيب على كل هاتف بتهور غريزى. فإذا منحناه عطفنا، وهذا ما لا يمكن مقاومته بأى طريقة، ما دام مسيطرا على خشبة المسرح، فسوف يحيل كل فضائل جروشا إلى عدم. إنه بعل، وقد عاد إلى المسرح فى زى جديد، وكل سحر بعل يتدفق منه.

وفى المنظر الأخير يواجه الطرفان بعضهما، فالفتاة المزقة الغامضة واضعة الألغام تتقابل مع الفتاة الهادئة الذكية العامرة القلب بحنان الأمومة والتى تفضل الموت ولا تتخلى عن إنسانيتها. لقد دعا أزدك للنظر فى القضية، التى ترفعها أم "الطفل" الحقيقية زوجة الحاكم السابق للمنطقة مطالبة بحضانة ابنها، لكن الأحداث تتحول لصالح أزدك، فالدوق الذى سبق لأزدك أن أنقذ حياته يعود إلى السلطة، وهكذا يصبح أزدك فى حل من وعوده الذليلة التى قطعها على نفسه لزوجة الحاكم برد ابنها لها، حتى لو كان ينوى حقا الوفاء بها. ويستمر أزدك كعادته فى قبول الرشوة من فريق الأغنياء، بينما نجده يشتم سيمون وجروشا؛ لأنهما لا يجدان شيئا يقدمانه إليه. وهذا هو السبب الذى جر عليه أول معارضة جادة يلقاها. فجروشا تعلن أنها لا تحمل لمثل هذا القاضى شيئا من الاحترام، "أكثر مما أحمله للص أو لقاتل يتصرف كيفما يشاء". إن احتجاجها الأخلاقى يعد إدانة لفسقه (وهو ليس مجرد استعراض) وبالرغم من ذلك فإنها تحظى بكل عطفنا تقريبا. ومع ذلك فالنهاية يمكن تخمينها مقدما. وبعد "محاكمة دائرة الطباشير" التى يوضع الطفل فى داخلها لتشده كل واحدة من المرأتين إلى جانبها، وتفشل جروشا فى شد الطفل نحوها بقوة لأنها تخشى أن تؤذي الولد، فيعلن أزدك رسميا أن جروشا هى أم الطفل الحقيقية؛ لأنها هى المرأة الوحيدة التى أظهرت مشاعر الأمومة الصادقة.

مع ذلك فهذه ليست نهاية عاطفية تناصر العدالة ضد تيار الشرور. بل على الأصح، اندماج المفهومين عن العدالة، فنزعة أزدك الفطرية فى هذه المناسبة (وقد أصبح بعد كل هذا، فى مأمن على حياته الآن؛ لأن زوجة الحاكم موسومة من الناحية السياسية بالخيانة) تكافئ جروشا بإعطائها حق حضانة الطفل. لكن هذه النزعة الفطرية هى جزء من أصالته العضوية، من لصوقه بجذور طبيعته، وانفصاله الكامل عنها، فقراره هذا يجمع بين ثقل ظاهرة طبيعية وتأثيرها الذى لا ينقضى. وبالرغم من تهكمه على الفضائل فهناك فضيلة يحترمها فى شخصية جروشا دون تفكير فى السبب.

هكذا يجتمع الطرفان، فأزدك مثل نيتشه، يريد مثل هذه المعارضة التى يلقاها من جروشا، ثم يتغلب عليها. فهو كالطبيعة ذاتها غامض متحلل من الأخلاق، يطالب بتمرد الإنسانية ليجد فرصة يبرز فيها ما يتحلى به من الصفات فى أجلى معانيها. ثم يكشف مع ذلك حين تواجهه المعارضة عن كرم طبع غير متوقع (وهو الشىء الذى لم يفعله نيتشه على الإطلاق). أجل هو يشبه بعل حقا، لكن بعل لم يواجه مطلقا أية معارضة، بل عاش حياته واستمتع بها استمتاعا خالصا، ثم مات على نغمة احتقاره فقط من الآخرين. أزدك هو بعل، وكل ما كان يختفى فى بعل، نراه يتدخل هنا فى علاقة مع المخلوقات البشرية. وهذه العلاقة وهذا الصراع يجعلان "دائرة الطباشير القوقازية" تتفوق على سابقاتها فى اتساع الرؤية وعظمتها. إن فضائل جروشا قد تحددت بدرجة مقنعة، فى مواجهة حماس أزدك، أما تحلل أزدك الأخلاقى فقد رسم لكى يبدو كريها وجذابا بدرجة مثيرة. ولكن اللحظات الأخيرة قد جمعت بين دواعى الإنسانية المتألقة فى شخصية جروشا مع شذوذ أزدك الخارق للمنطق الإنسانى وصهرتها كلها فى بوتقة لتخرج لنا إحساسا بالإشباع المؤقت. إن المدة القصيرة التى قضاها أزدك فى منصب القضاء يمكن اعتبارها كما يقول الراوى" عصرا ذهبيا للعدالة. لم يكن العصر الذهبى، وإنما كان عصرا للعدالة الكاملة "وكل من أزدك وجروشا تم "تغريبهم جدا" بالنسبة لنا إلى حد نستطيع معه أن نقبلهما على اعتبار أنهما نماذج أو أبطال. وبينما ينطلق بريخت بوضوح من الكليات فإنه يخلق هنا نهاية مقنعة على أسس إنسانية خالصة. وبالرغم من النهج المسرف فى المبالغة الذى غطى جزءا كبيرا من المسرحية، دون أن يرفضه لحظة واحدة، فإن النهاية رسمت فى دقة واعتدال.

لكنها ليست نتيجة سياسية أو مجرد أثر لواحدة. فالخاتمة، والعبرة فيها أن الجرارات يجب أن تذهب إلى أولئك الذين يحسنون قيادتها، هو أمر ليس فيه استثناء، لكنها لا تقول إلا القليل من الناحية السياسية فيما وراء العبارة الواضحة للمبدأ، وهى تشمل بوضوح نوعا من عدم المساواة، ونظام توزيع يمكن للإنسان أن يظن أنه غير محبب لبريخت، كما يقول أرسطو، وكان بريخت فى وقت ما على اتفاق معه،

"إذا كان هناك إنسان متفوق بدرجة بارزة فى عزف الفلوت، لكنه وضيع جدا من حيث المولد والمظاهر الحسنة ... حتى حين أقول إن اللاعب المتميز يجب أن يحصل على الآلة الأفضل"[١٣] لكن هذه فقط هى بداية مجادلة جديدة لن تقود بأى وسيلة حتمية إلى حل شيوعى، ويمكنها حتى أن تؤدى إلى حل مضاد للشيوعية (مثلا من الذي يجب تزويده بالجرارات فى بلد يستوطنه البيض تصادف أن يكونوا هم أفضل العقليات الميكانيكية بين المواطنين ؟) لقد جرى الترحيب ببريخت عند عودته لألمانيا الشرقية، لكن السؤال ما زال باقيا: ما هو التأثير الذى حققته أعماله من وجهة النظر السياسية.

بداية، إن لها أثرا قليلا جدا. فحتى يومنا هذا فإن تأثير بريخت السياسى فى العالم كله يتمثل فى الفكرة العامة، بأن مسرحياته تنقل رسالة ماركسية، أكثر من النقل الحقيقى لرسالة. لكن نمو شهرته فى ألمانيا، شرقا وغربا، رغم أنها كانت تقريبا متساوية على جانبى الستار الحديدى، فإنها لم تتجاوب مع أى تطورات سياسية فى كلتا الدولتين.

فالطريقة التى زاد بها تقدير بريخت رسميا فى ألمانيا الشرقية سبق ذكرها، رغم أنه لم يكن كلية "شخصا مرضيا عنه". "أرشيف بريخت" يحتوى بوضوح قدرا كبيرا من المادة التى لم تنشر، الذى كان الرعاة أقارب بريخت وأصدقاؤه متخوفين من إتاحة الاطلاع عليها حتى للباحثين الموثوق فيهم، ربما قلقا لأن كثيرا من آراء بريخت قد تثبت عدم قبولها فى الدوائر الحكومية، إذا أذيع أمرها وأصبحت ملكية عامة. إن موت بريخت، بسبب جلطة فى الشريان التاجى، فى ١٤ أغسطس ١٩٥٦، جاء مبكراً جدا، حتى إنه لم ير بنفسه سوى بداية شهرته العالمية، رغم أنه أعد مسرح الإنسامبل للاشتراك مع مسرح لندن فى ذلك العام، ورأى الاعتراف الحكومى الذى ينطوى عليه هذا الإجراء.

منذ ذلك الحين، أصبح أعظم المسرحيين الألمان الأكثر شعبية فى الجمهورية الفيدرالية، بعد شكسبير، وظل كذلك لسنوات طويلة، وقائمة أعماله المسرحية التى نشرت فى Die Welt فى ٢٤ أبريل ١٩٧١ تبين أن أعماله كانت موجودة فى ٧٥ مسرحا ودار أوبرا، ١١ إنتاجا لشكسبير فى ذلك الأسبوع، و١٠ لبريخت، وأقرب المنافسين كان شيللر بـ ٦ وجوته بـ ٣، وبينما تشيكوف وموليير وشو كان لكل واحد منهم عملان، وهناك تقديرات مشابهة ناتجة عن تحليل الأرقام الخاصة بإنتاج ألمانيا الغربية سنة ١٩٦٥ (١٤). لكن على الرغم من أن الاشتراكيين الديمقراطيين قد حصلوا على السلطة فى ألمانيا الغربية فى السنوات الأخيرة، فإنهم أبعد من أن يكونوا الحزب الماركسى الذى كونوه ذات مرة فى السابق، وأن شعبية بريخت المستمرة طويلا لا يمكن نسبتها إلى تيار يسارى فى الجمهورية الفيدرالية.

هناك صورة مشابهة تبرز من الشرق، فيما يختص بالشعبية؛ ففى السنوات الثمانى والنصف السابقة على عيد مايو ١٩٧٢، فإن عدد العروض الخاصة بمسرحيات بريخت فى كل مسارح جمهورية ألمانيا الديمقراطية باستثناء مسرحيات الإنسامبل، كانت :

سنيورة كرارة: ٤٥٧

الهير بونتيلا: ٣٧٦

دائرة الطباشير القوقازية: ٢٩٩

أوبرا الثلاث بنسات: ٢٤٣

المرأة الطيبة من سيتزوان: ١٨٢

الأم : ١٥٥

بينما ٦٠، ١٢٠ واحدة لها نهاية سعيدة، جاليليو، أرتورو يوى، الأم شجاعة، طبول وأبواق، أيام الكميون، ماهاجونى، دون جوان، محاكمة لوكلولوس، وشويك، وأقل من ثلاثين لكل مسرحية مثل الخوف والبؤس فى الرايخ الثالث، إدوارد الثانى، سيمون ماكار ومحاكمة جان دارك، فى هذا كله حوالى ٢٦٠٠ عرض قدمت فى ٤٧ مسرحا.

أما عروض البرلينر إنسامبل، على مدى فترة أطول من ٨ سنوات ونصف فى بعض الأحوال بلغت (فى ١ مايو ١٩٧٣) -

أوبرا الثلاث بنسات: ٥٧٥ منذ ١٩٦٠

أرتورو يوى: ٥٢٢ منذ ١٩٥٩

شويك: ٤٠٩ منذ ١٩٦٢

كوريليانوس : ٢٢٦ منذ ١٩٦٤

بينما أقل من ٧٠ لكل مسرحية مثل جاليليو (منذ ١٩٤٦)، القديسة جان فتاة الحظيرة (منذ ١٩٦٨)، سنيوررة كرارة منذ ١٩٧١، فى غابة المدن (منذ ١٩٧١) توران دوت (منذ ١٠ فبراير ١٩٧٣) (١٥).

الغالبية العظمى من هذه الأعمال قدمت قبل أن يقام الأسبوع القومى لبريخت، احتفالا بمرور ٧٥ عاما على مولده، فى فبراير ١٩٧٣ فى كل أنحاء الجمهورية الديمقراطية تحت رعاية وزارة الثقافة؛ فى ذلك الوقت أصبح بريخت محترما بصورة مطلقة؛ فالمنظمون استطاعوا، رغم كل شىء أن يقتبسوا كلمات، له مما قال منذ وقت إقامته لأول مرة فى الجمهورية:

عندما عدت إلى هنا لم يكن شعرى قد شاب بعد

كنت سعيدا، وكانت مشاق الجبال ترقد خلفنا، وأمامنا تنبطح

مشاق السهول.

بعد ستة عشر عاما منذ أن تم إخماد الانتفاضة الهنجارية، اثنا عشر عاما تقريبا منذ أن أقيم حائط برلين، وأغلق كل أمل فى الهروب إلى ألمانيا الغربية، وأربع سنوات منذ أن نزلت دبابات ألمانيا الشرقية على تشيكو سلوفكيا، وبريخت لم ير شيئا من هذه الأحداث لقد ازداد القطر رخاء، والادعاء الرسمى بأن السكان أصبحوا أكثر قناعة عن ذى قبل يحتوى درجة من الحقيقة.

السؤال، ما دام هناك اهتمام بمسرحيات بريخت، فهل فعلت هذه المسرحيات ما يكفى لإثارة النقد الأصيل والمثمر إذا كانت لم تستجلب افتراضا سهلا لحقائق الحزب التى كانت الحكومة شغوفة بقبولها؛ فالملاحظ هو بالنسبة لكل الأعمال التى تكرر تقديمها باستثناء العروض التى قدمها الإنسامبل، كانت من أعمال الدعاية الجافة، التى يبدو أن بريخت لم يكد يعترف بها، ولم يشملها فى سلسلة أعماله. أصبح المسرح فى الجمهورية الديمقراطية أكبر المسارح المعانة فى أوروبا، بإغراقه بالنفقات على المبانى والديكور والملابس[١٦]. كان عمله يشمل بالتأكيد عملية غرس روح الاستسلام لطرق الحزب الشيوعى وخططه؛ لأنه رغم أن النقد مسموح به، فنقد التيار الرئيسى غير مسموح به؛ فما هو الضرر الذى يعود على المؤسسة من الأعمال التى يتكرر تقديمها على المسرح ؟ أرتورو يوى، شويك، سنيورة كرارة، الأم هى مسرحيات عن شرور الماضى، كوريلانوس تدين بوضوح دعاة الحرب الفاشية فقط، والمسرحيات الأكثر اعتدالا الباقية، بونتيلا، دائرة الطباشير، المرأة الطيبة، ليس فيها شيء لتطوير الروح الاستقلالية، ما عدا أزدك. قد يأتى الكثير جدا من سليل بعل هذا البعيد أكثر مما كان يمكن التنبؤ به فى سنة ١٩٢٠، لكن أعمال بريخت تتعرض للخطر عن طريق ابتلاعها فى آلة الدعاية الشيوعية لاستخدامها فى تلقين المفاهيم الرسمية. إنه خارج الدول الشيوعية، فإن أعماله ما زالت تتمتع بفرصة للتأثير سياسيا، كما كان يريد لها أن تكون؛ فهى تحتل مكانة هناك كجزء من مسرح ثورى فى عديد من المعانى، وقد حان الوقت الآن لأن نراه فى نطاق هذا الإطار الواسع المرجعية.

الفصل العاشر

الخلاصة

منذ ١٩٨٧، وبطريقة أوضح منذ ١٨٤٨، اتخذ المسرح معنى لم يكن له من قبل – قطعة صغيرة من المسرح ذلك هو. فكل المناقشات تستبعد حتميا ما يهتم به الملايين من رواد المسرح: شوشن شاو Chu Chin Chow، و"مصيدة الفئران" ؛ "والطالب الأمير"، وهى حقيقة جديرة بالتذكر، عندما يكون الموضوع الذى بين أيدينا هو تأثير أعمال بريخت فى الحقل السياسى، لكن فى داخل المساحة الصغيرة للمسرح الجاد من الممكن الاتفاق كثيرا مع رويرت بروشتين، الذى يرى أن كل شخصياته الكبرى فى المائة عام الأخيرة، أو هكذا، على أنهم مشاركون فى" مسرح الثورة " يقول بروشتين "إن الثورة هى الطاقة التى تدفع المسرح الحديث"[1]. ومع أن الكلمة تنطبق قليلا على مسرح تشيكوف أكثر من المسارح الأخرى فإنها ترتبط بفاجنر، إبسن، استريند بيرج، شو، أرتود، جينيه وأخرين كثيرين.

السؤال الخاص بأعمال بريخت التى قدمت نفسها فى ذات مرة هو: هل كانت طريقته الخاصة – فوق كل شىء مسرحه الملحمى والإغراب – مؤثرة بدرجة ما، مقنعة فى التحريض على الثورة، أكثر من غيرها، أو لا؟ الإجابة الحاسمة جدا يمكن أن تكون هى: إن التأثير يعتمد على المتفرجين أنفسهم. الأوبرا التى قدمها أوبر "Auber خرساء بورتيشى " La Muette de Portici التى سماها بيتر ديميتس "عملا حقيقيا خاصا بالطبخ"، ألهبت المتفرجين فى بروكسل ١٩٣٠ حتى إنها أشعلت واحدة من أنجح

الثورات فى أوروبا الحديثة (مسرحية "فيجارو" لبومارشيه من ناحية أخرى، التى كان يمكن أن نتوقع لها تأثيرا أكبر فى ١٧٨٤، أدت من الناحية السياسية فقط إلى سجن المؤلف) إن رواد المسرح فى النصف الأول من القرن التاسع عشر كانوا على أية حال من السهل إثارتهم. وكما كتب أحد المراقبين فى ١٨٥٩ ، إن الرواد المحدثين أقل استعدادا للتأثير وللتظاهر عما كانوا فى بداية القرن الحالى(٢). وهذا يرجع فى جزء منه إلى حقيقة أن النوعية التى تجذبها المسارح وقاعات الموسيقى كانت من العناصر الأكثر صخبا، ونتيجة لتوقف الأكل والشرب أثناء العرض، والانتشار الواسع لهذا الاحترام الذى يدل على الوعى الذاتى. وبدخول السينما والتليفزيون كمنافسين للمسرح تغير المتفرجون كلية أو تناقصوا إلى جماعات ضئيلة: لقد توقف رواد السينما حتى عن التصفيق فى النهاية، وحتى جزء قليل من المشاركة فى تجربة عامة يمكن أن يشعر بها متفرج التليفزيون. بريخت فى التليفزيون ليس أفضل وضعا من أحد المعلقين السياسيين، إنه صوت زائد بين مئات الأصوات.

القيمة الخاصة للطرق التى استخدمها بريخت يمكن مقارنتها بطريقة إبسن على مستوى المسرح الملحمى، فإن مسرح إبسن الطبيعى ما كان يمكنه أن يثير المناقشات السياسية الحادة، أو يخلق التأثير العظيم على المسرح الذى حققه. صحيح أن إبسن – حسب روايته – لم يكن لديه اهتمام بمساندة النساء المرشحات للبرلمان فى أيامه، أو مساندة أى برنامج من البرامج الأخرى اجتماعية أو سياسية مرتبطة باسمه. لكن المتفرجين رأوا مسرحية "بيت الدمية" وطالبوا بحقوق للنساء، لقد رأوا "روزمارشلوم" واستنتجوا منها تبريرا لحرية الحب، رأوا "الأشباح" ووافقوا أو اعترضوا على القتل الرحيم. المذهب الطبيعى ليس له تأثير محبط هناك. المواقف الرسمية يمكن أن تكون متعسفة بدرجة متساوية حول تأثير المسرحيات. فأعمال هوبتمان الطبيعية "النساجون"، على الرغم من أنها قصة محايدة سياسيا عن ثورة قام بها العمال فى سنة ١٨٤٥، قد منعت من العرض لعدة سنوات عن طريق الرقابة البروسية، على أساس أن مجرد تناول

مثل هذا الموضوع كان مساويا للتحريض على الثورة. برنارد شو متعقبا يقظة إبسن، لكن بأسلوبه الكوميدى، وحواره اللامع، وسخريته، أدخل المناقشات السياسية إلى آلاف الأماكن، حيث لم يكن يفكر أحد عادة أن يضعها على المسرح.

إنها ليست الطريقة أو الأسلوب هو الذى نحتاج إلى تقديره أكثر. خلق الوعى السياسى هو على الأقل وظيفة لموظفى العلاقات العامة ولكتاب المسرح إن العلامة المميزة لمسرح بريخت هو أنه سعى لإحداث تأثير خاص على متفرجين من نوعية خاصة. قد يتكلم إبسن فى جلسة خاصة عن ثورة عالمية عامة، لكن لا شىء على وجه التحديد يوحى بهذا، قد ظهر فى أى من مسرحياته ما عدا مسرحية "عدو الشعب". قد يقترح برنارد شو كل الأدوية الناجحة لعلاجنا فى مسيرة حياته، لكن غرضه كان أن يُحيى أكثر من أن يحقق من خلال المسرح أى برنامج سياسى خاص، وكان ميله لمتفرجى الطبقة الوسطى. بريخت، من ناحية أخرى، كما يشير جنتر أندرز، "يقول ما يجب أن يقوله لشعب معين، فى مواقف خاصة للوصول إلى غاية خاصة، لأسباب خاصة"[٣]. لا يوجد مسرحى ثورى آخر قد فعل ذلك تماما.

يذهب روبرت بروشتين إلى القول بأن المسرح الحديث "فى نقده السلبى للتقاليد الموجودة والمؤسسات لا يكاد يقدم أى أفكار أو مثل بديلة"[٤]. هذا الكلام لا يمكن أن يقال عن بريخت دون تعديل؛ فإن حقيقة الفقر فى العالم الحديث - التى ليست من الموضوعات الكبرى بالنسبة لإبسن - تشيكوف - إسترندبيرج - أونيل - براندلو أو فى الحقيقة لأى من كتاب المسرح الكبار فى القرنين الأخيرين، باستثناء هويتمان، سينج، بوخنر، فإنه دائما معه، وليس ببساطة موضوعا للنقد السلبى. جيش الشحاتين الإنجليز فى مسرحية "أوبرا الثلاث بنسات"، والفقراء الروس فى مسرحية "الأم"، الفلاحون الإسبان فى "السنيورة كرارة "سكان الأحياء القذرة الأمريكان فى مسرحية "غابة المدن وفى "القديسة جان فتاة الحظيرة"، نساء فنلندا فى مسرحية "بونتيلا"

والعمال الألمان فى مسرحية "الخوف والبؤس"، حيثما ذهب بريخت كان ينجذب إلى أن يصنع صورا درامية للشعب العامل، لا أوكازى ولا جوركى ولا هويتمان ولا لوركا ولا واحد منهم ثابر بإصرار كامل أو لوقت طويل بهذا التركيز الحاد للاهتمام. إن شخصيات بريخت لم تتحقق دائما بحيوية قوية؛ فشخصية هيلسا العجوز فى رواية هويتمان "النساجون" أكثر مصداقية على المستوى الواقعى من الأخت لوكرنيدل فى مسرحية "القديسة جان فتاة الحظيرة" - نأخذ مثلا متطرفا - ونتحدث عموما فنقول لم يكن بريخت موفقا إلا نادرا فى رسم شخصيات الطبقة العاملة. مثل شو فى تصويره لتودجرفيرمايل Todger Fairmile بأسلوب الميوزيك هول اسكتش لأحد العمال، تنشئة بريخت المختلفة كانت تميل به نحو الكاريكاتورية والكوميديا التلقائية. لكنه كان أيضا قادرا على تقديم شخصيات من الطبقة العاملة تتمتع بخفة وحيوية الأم شجاعة أو الإنسانية الصلبة لجروشا.

فالإنسانية لا تظهر عندما يشعر بريخت أنها مجرد انغماس ذاتى، هى أيضا الملمح المميز عندما يقارن الإنسان عمله بمسرحيات أرتورد، جينيه، وبكيت، وحتى أكثر من ذلك بالمقارنة مع يونسكو، منافسه الرئيسى ككاتب مسرحى عالمى فى ستينيات القرن العشرين. الحجج التى قدمها يونسكو ضد بريخت [٥] تأخذ جانبا مختلفا عندما يتذكر الإنسان الشخصيات التى أنجزها بريخت فعلا. يو نسكو يرى بريخت - بجانب كثير من كتاب المسرح الآخرين والنقاد كمفكر أيديولوجى، رجل صاحب مسرح ملتزم، ومن أجل ذلك فهو مسرح يقود مباشرة "إلى معسكرات الاعتقال" [٦] (هذا لم يقل صراحة عن بريخت بصفة خاصة، رغم أنه كان فى وقت من الأوقات هدف يونسكو الرئيسى) مع أن المسرح الملتزم يمكن أن يتضمن هذه العواقب الخطيرة، فإن وجود شخصيات مثل الأم شجاعة وجروشا يبرهن على بعد هذه العواقب عن كل شىء كتبه بريخت تقريبا. الاستثناء الوحيد قد يبدو المحاكمة وحيدة الجانب، والإدانة التى تخلو من الرحمة لداعية الحرب لوكولوس التى تقترب بطريقة مزعجة فى الروح من محاكمات الخيانة السوفيتية التى جرت فى الثلاثينيات.

ثانية، مقارنة مع يونسكو، ناهيك عن أرتورد وجينيه، فإن بريخت يتميز بنوع من العقلانية فى المسرح. فقد كان قادرا على كتابة مسرح "عبثى"، كما يتبين من مسرحية "الطفل الفيل"، وكان قادرا أيضا على تقديم بعض الأسئلة النموذجية العقلانية. لكن لا يوجد شك مطلقا فى أن برهان جاليليو الذى أثبت فيه أن الحصوات الساقطة لا تصعد إلى أعلى كان تشخيصا لوجهة النظر الخاصة التى يريد بريخت أن يغرسها. فهو لا يعتبر"الواقعية الكاملة"، بتعبير يونسكو، كعبث من الناحية الجوهرية، لكن الأصح شرط تستطيع فيه إمكانية الإنسان المطلقة من أجل الخير أن تتحقق . هذا وإن يكن أساسيا ليس عقيدة ماركسية خالصة فهو أكثر الأشياء المميزة لبريخت ككاتب مسرح إنسانى.

هناك قدر من الحقيقة، كذلك فى الاعتقاد، بأن بريخت، شأنه شأن معظم الكتاب المحدثين الثوريين، "لا يقدم أى أفكار أو أى مثل بديلة" كما يقول بروشتين. من الواضح أنه يريد تغيير العالم، بحيث لا يبقى فيه فقر أو استغلال، لكن لا يوجد بخصوص ذلك وضوح أكثر من ذلك. اللمحات التى يقدم فيها ساقا أو قطعة لحم خنزير لامرأة عجوز فقيرة – لنضع ذلك فى شكله البسيط الذى اقترحه أزدك – لكن ربما أيضا إشباع تحكمى للدوافع. الجمهور فى جاليليو فوضوى، حين يحتفل بتخلصه من علم الفلك القديم، لكن بريخت لا يكاد يقدم أى صورة لما سوف تكون عليه الحياة فى العالم فعلا عندما يتم نزع ملكية المغتصبين. أقرب شيء إلى ذلك هو البرولوج فى مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية"، حيث تعطى العلاقة اللطيفة بين القوميسار والفلاحين انطباعا غير بريختى وتنتمى إلى روح مجلات الدعاية. فى اللحظة الحيوية، عندما يتوجب تشكيل المثل الأعلى، يقع بريخت فى كثير من الصعوبات شأنه شأن كل كتاب المسرح الثوريين.

يمكن توضيح هذا بالقول إنه باعتباره ماركسيا، ومن ثم فهو بمعنى استثنائى أحد الهيجليين الجدد، فلدى بريخت إمكانية ضئيلة لتصور مستقبل لمجتمع عادل كما

فعل يونيسكو، وهو من أنصار هيجل الجدد بمعنى مألوف أكثر. إن التشابه الغريب بينهما هو أن كلا منهما مفكر ديالكتيكي، يؤمن بالتدفق المستمر وإعادة التدفق المستمر كإحدى خصائص الحياة المستمرة، لكنه يبحث عن وضع خارج التدفق، خارج الاستقطاب الديالكتيكي، كغاية نهائية لأنفسهما أو للإنسانية، أو كمكان يجب أن يصدر منه البيان النهائي غير القابل للاختزال. بالنسبة لبريخت فالاستقطاب هو فى العلاقة بين صاحب العمل والعامل، المستغل والمستغلين، لكن هذه ليست صورة نهائية حقيقية بالكيفية التى كان بها النساجون بسيليسيا حقيقيين بالنسبة لهوبتمان، أو نساء الصيادين بالنسبة لسينج. إنها عناصر حرب، ظواهر فى عالم لم يحقق بعد المجتمع غير الطبقى، ولكن على هذا الأساس بالضبط لا يجب أخذها على محمل الجد الكامل – ما عدا فى مناسبات قليلة. يمكن للإنسان أن يفهم الشخصيات الكاريكاتورية التى يرسمها بريخت للطبقة العاملة رجالا ونساء، وكذلك طريقته الخارجة فى تصوير إحدى المجادلات بمادة غير كافية، كما لو أنه يستخلصها من عدم اهتمام وقتى،لكنه غير مهتم أساسا بشئون العصر الحالى مقارنة بذلك الاهتمام الذى يوليه لأمور العصر الذى سوف تأتى به السياسة الماركسية. لأن اهتمامه بالفقر حقيقى جدا، لكنه يتزاوج، بطريقة مفارقة مع اعتقاد عميق الجذور بأن العصر الألفى سوف ينهى هذا الظلم. فشعور الشفقة تجاه الفقراء اليوم يجب ألا يعوق البرنامج الخاص بإزالة الفقر سريعا، وإن هذا الإحساس الخانق بالشفقة يمكن أن يقود فى حالة بريخت، إلى مبالغة عبثية فى تصوير العمال.

إنه التشابه، رغم أن الهوية ترتبط دون شك بوضع يونيسكو، فإن يونيسكو يرى أن كل النشاط الإنسانى عبث، دون تبرير منطقى، ويحاول أن يوصل للمتفرجين إدراكا لهذا، مثل بريخت تماما، لكن بوسيلة مختلفة، يسعى إلى أن يوصل التناقضات الذاتية لنظام الاقتصاد الرأسمالى. جمهور يونيسكو لو قدر لهم أن يتفاعلوا كما يتنبأ هو، فسوف يدركون بحدة متزايدة عزلة الإنسان، وعجز اللغة، والواقع الكلى، العفوى

التلقائى تماما الذى لا يمكن التنبؤ به نهائيا. لكنهم أيضا، حسب كلمات ريتشارد كوى سوف يعيشون لحظات يصل فيها الرعب العبثى أعلى درجات الحدة:

لأنه حينئذ فقط ندرك أنه بين الحقيقة الكاملة والحقيقة الوهمية، هناك فى التحليل الأخير، لا يوجد تناقض مؤثر. كلاهما عفوى، كلاهما خواء، كلاهما لا معنى له، إن الاختيار ليس بين الصدق الكامل و الزيف، بين الحقيقى وغير الحقيقى، لكن فقط بين الاعتراف غير المحتمل بالعبث، و رفض مماثل غير متسامح للاعتراف به[٧].

يبدو فى بعض الأحيان أن ما يراه بريخت كحالة للمجتمع فيما وراء هذا المجتمع الحالى هو بالمثل غير محتمل فى كلتا الناحيتين: المجتمع الأنانى الحالى يجب إدانته، لكن التحرر، إذا كان الجمهور فى "جاليليو" أو التعليق المغرب للقاضى فى "بونتيلا"، أو تأقلم أزدك الحرباوى يقدم وسيلة نزيهة للحكم، سوف يكون بالمثل أنانيا وليس من السهل أن تحترمه أو تنازعه، سيكون نوعا من الحرية للجميع يمكن لكل إنسان حقيقة أن يتزود "طبقا لحاجاته". وإن لم يكن بنفس المعنى الذى قصده ماركس فيه إن أفكار بريخت عن احتياجات الناس صاخبة، أكثر ضخامة وأكثر حيوية عما يسمح به فى الكتابات الماركسية الأكثر أرثوذكسية، خصوصا عندما يكون الاهتمام بالاحتياجات الجنسية موجودا وكنتيجة لذلك، فإن دولته الطوباوية بقدر ما نراها - تبدو غالبا كإعادة تأكيد للفردية بأعلى درجاتها، وبغير قيود اجتماعية.

حيثما تكون مشاركة بريخت ليونيسكو فى أوج حيويتها، فى أعظم آماله فى الإقناع: فإنه يغدو نوعا من نيتشه، فى هذه الناحية، الخاصة بإنكار يونيسكو الدائم لشوبنهور. الحيوية الطاغية فى مسرحية "الخرتيت "هى شىء ينظر إليه برينجر بحسد لكن بعدم ثقة. فحيوية جاليليو، وبونتيلا وأزدك، رغم أنها لم تقدم كشىء مثالى، فإنها ما زالت جزءا من عالم رأسمالى، يستمتع بها جمهور بريخت ويقصد منها أن تمتع الناس رغم أنه ليس لديهم تبرير بمصطلحات المجتمع البالغ الكمال، ومع أن شين تى فى لحظاتها المؤلمة سوف تدينهم، فإن لديهم "تأكيدا" لاستخدام تعبير نيتشه:

غير مقبول، لا يقدم بغير وعى بتناقضاته، ولكن تم الترحيب به وتأكيده كجزء من التناقض الكامل للأقطاب.

الطاقة التى يستمدها بريخت من ثورته تلقى الترحيب بحماس، ليس فقط بسبب حيوية المسرحيات، لكن لأن اهتمامه الحيوى المتساوى بإقامة مسرح بكل معنى الكلمة. رغم غيابه الطويل فى المنفى عن العمل فى مسارح فعلية، فإن بريخت كان على الدوام واعيا بنفسه كمسرحى محترف. لم تكن الجماهير فقط فى ذهنه بل والمسرح أيضا، لم يكن ينسج حبكات أو يعيد رواية أحداث يمكن أن تحتل مكانها فى عالم حقيقى خارج المسرح، إنه يتخيل، وهو يكتب، أن هناك ممثلا على خشبة المسرح، وأن التدفق الفذ لابتكاراته المسرحية يأتى من هذا، ففى تاريخ المسرح كله يندر أن تجد مجددا فى حقول كثيرة مثل بريخت. صحيح أن الأقنعة قد استخدمت من قبل وكذلك كثير من الحيل، لكن تنوع الميديا، والحيل أو وسائل التنفيذ، والأدوات الميكانيكية وأساليب الديكور، وطرق التمثيل، والتدريب الذى يتطلبه يشهد بدرجة كبيرة لخيال مسرحى عظيم . هناك العكاكيز، الصدور المحشية، الأقنعة فى "إدوارد الثانى" جبل الكراسى فى "بونتيلا"، العربة فى "الأم شجاعة" الإعلان على السبورات السوداء عن الزوبعة فى مسرحية "ماهاجونى"، الستارة المتأرجحة فى الخلفية فى مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية " كل هذه الأشياء تم تصورها لغرض معين. إبسن يتمتع بنفس الخصوبة فى ابتكار خواص طبيعية تضيف معنى إلى مسرحياته، لكنه لا يملك موهبة بريخت فى صنع المشاهد المدهشة فى حيويتها، بصرف النظر عن الكلمات التى تقال فيها. هناك قليل من المشاهد فى إبسن (سقوط كتلة الثلج) فى مسرحية "براند" سيكون استثناء يبقى فى الذهن، ليس بسبب ما قيل فيها بل عن الكيفية التى تبدو بها، كما تفعل المشاهد التى تجلس فيها كاثرين فوق سقف المبنى، أو جاليليو يحمل طفلا على كرسى ويدور به حول الحجرة ليثبت نظرية كوبرنيكس، أو هتلر فى محاولاته اليائسة لكى يتحرك فى خطوات الوزة نحو كل مواقع المعسكر، أو جوهانا دارك ترقد كشهيدة على الأرض

بينما أعلام جيش الخلاص تنحنى فوقها، أو الشحاتين الأصحاء جدا عند بيتشوم وهم يحولون أنفســهم إلى شخصيات ينبغى أن تثير أقصى درجات الشفقة، ولكنها لا تفلح (عملية تحميل البابا بأرواب السلطة المقدسة الواحد بعد الآخر). هذه تشبه المشهد الذى فيه ريتشارد الثانى عند شكسبير وبولينج بروك يحملان التاج بينهما، هى فقط تسجيلات قليلة لمناسبات يظهر فيها بريخت نفسه كرجل يفكرعلى الدوام بأسلوب مسرحى.

يضاف إلى هذه الأشياء استخدام نصف الستارة الشفافة، التى تظهر الضوء، والموسيقى كتعليق، فيلم تسجيلى يدعم أو يناقض الأحداث على خشبة المسرح، مخاطبة الجمهور، غرس اتجاهات نقدية فى الممثلين، ولا يزال هذا فقط جزءا صغيرا من حيل بريخت التى تم ذكرها. لا يهم أن يكون بعضها قد جاء من ماير هولد أو بسكاتور أو من الكوميديا المرتجلة: الحقيقة هى أنه لا يوجد كاتب مسرحى آخر فى أى عصر قد جمع هكذا عددا كبيرا منها فى عمله.

لكن من الناحية السياسية، فالمعتاد أن نقول إن ذلك العمل لم يكن له تأثير ملحوظ على المشهد السياسى، ولم تكن له أى رؤية سياسية ملحوظة. فى البلاد الأوروبية وفى الولايات المتحدة الأمريكية، لا توجد متابعة متصلة للمسرح بدرجة تجعل أى تأثير سياسى ملحوظ شيئا محتملا. إن بريخت مضطر الآن لأن يتنافس مع مئات الأشكال البديلة للتسلية الدرامية، القليل جدا منها سياسى. الحلم بإحداث تغيير سياسى فى الغرب من خلال العروض المسرحية هو أمر بعيد المنال الآن. لقد كان ذلك ينتمى إلى وقت كانت فيه جماعات المسرح الدعائية ومنظمات أخرى مشابهة لا تزال تعطى وعودا بمسرحة التجربة اليومية للعمال، فى داخل أو خارج مصانعهم. أولئك كانوا على وجه التحديد هم الناس، الذين كان يكتب لهم بريخت كما يقول جنتر أندرز، لكن الجهود التى تهدف للوصول إليهم بنفس الطريقة اليوم تبدو ضئيلة لدرجة محزنة. وعلى الناحية الأخرى، فإن فرص التأثير السياسى ربما يكون أعظم اليوم فى العالم الثالث،

وفى مسرح "السوق" فى نيجيريا مثلا [٨]، أو فى كثير من الدول التى يجعلها جذابة، حيث يتم تقديم مسرحيات بريخت على مسارح بسيطة بما يجعلها جذابة وسهلة الأداء، وحيث توجد رغبة قوية لمناقشة موضوعاته. خلافا لمسرح العبث الشديد التعقيد ومسرح القسوة، فإن الوضوح المباشر وإنسانية بريخت العظيمة لا بد أن يكونا ميزتين ميزة حيث تكون الثورة قريبة على الأبواب.

هذا الميل نحو جمهور غير متحذلق يطرح سؤالا حول القيمة الفكرية لمسرح بريخت فى صورة أكثر حدة. فمن الصعوبة البالغة أن نتخيل تقديم مسرحية "الاستثناء والقاعدة" أو "الأم" ذات التأثير السياسى على جمهور أحد المصانع فى ألمانيا الغربية الآن. معظم المسرحيات الأخيرة وإن كانت قد قدمت مرارًا فى مسارح ألمانيا الغربية فإنها لا تحمل أى رسالة واضحة، حتى إن الجمهور لا يستطيع ترك المسرح دون أن يصيبه أذى. لكن أحد الأسباب وراء نجاح بريخت مع المثقفين الغربيين، كانت المجاملة التى يوجهها للجمهور عن اعتقاده بأنه قادر على التفكير بنفسه، وأن هذه الشهرة يمكن أن تنجح مع بعض الحصافة؛ وكما يقول بيتر بروك "بالنسبة لبريخت ... لم يكن هناك حائط رابع بين الممثلين والجمهور - فهدف الممثل الوحيد هو أن يخلق استجابة دقيقة فى المتفرج الذى يحمل له احتراما كاملا وكان بدافع احترام المتفرج أن أدخل بريخت فكرة التغريب..."[٩] هذا الاتجاه طبيعى فى وجهة النظر الماركسية الخاصة بالكفاءة الإنسانية، التى ترى أن البيئة، وليست الوراثة هى التى تجعل الإنسان من هو، وأن البيئة "المفتوحة النهايات" يجب من أجل هذا أن تعطيه الفرصة لاستخدام هذه المواهب الطبيعية التى يمتلكها مع كل الناس الآخرين. إنها ليست فقط وجهة نظر ماركسية، وإن جاذبية بريخت للكثيرين الذين لا يسمون أنفسهم ماركسيين هى جزئيا، على الأقل، نتيجة للتقدير الإنسانى لكل البشر.

من ناحية أخرى فإن عدم الثقة عند رواد المسرح، التى لم ينلها بريخت فقط، تظهر فيما يقوله مستر بروكس بعد قليل أنه فى إخراجه لمسرحية لير، عندما أصيب

جلوشستر بالعمى، "أضئنا أنوار المنزل كاملة قبل أن يكتمل آخر فصل همجى - لكى يجعل الجمهور يأخذ المشهد كله قبل أن يغوص فى التصفيق الأتوماتيكى(١٠)". توقع إستجابة أتوماتيكية لم يكن غير مبرر، مع أنه يوحى باحترام الجمهور فإنه عجز أن يكون كليا بالمثل، فإن فكرة "جعل" الجمهور يأخذ كتلة التفاصيل كلها لعملية العمى يوحى بسوء الفهم حول قدرة الجمهور على الشعور بهذا الفزع، الذى لا يتوافق مع الاحترام. يمضى مستر بروك إلى القول بأسف إن طريقته لم تكن مؤثرة؛ فكل من جلوشستر، الذى يعانى، وطبيب معسكر الاعتقال المثير للقلق فى مسرحية أخرى "يترك خشبة المسرح دائما لجولات متشابهة من التصفيق" (١١) لكن بهذه العلامة نفسها فإنه يظهر فهما لردود فعل الجمهور التى يمكن أن تكون موضع تساؤل: يبدو أنه يفترض أن التصفيق لا يميز بين الممثل والدور الذى يلعبه.

حقيقى أن الناس يفشلون فى ملاحظة هذا الفارق. ستراد فورد جونز، ممثل دور المفتش بارلو فى مسلسل تليفزيونى عن الشرطة، يكتبون عنه دائما فى الصحافة أنه أدهش الناس الذين توقعوا أن يظهر فى حياته العادية بنفس الشخصية الصلبة القاسية التى يمثلها. يروى ستندال قصة رجل أطلق النار على عطيل ليمنعه من قتل ديدمونة. حتى العصر الحالى، كان يجرى التفكير أنه من الضرورى أن ترسم للجمهور شيئا من التنبيه الخاص للفرق بين الممثل وبين الدور الذى يمثله حيث يكون هناك جمهور غير مثقف.

مع ذلك، فإذا كان الجمهور حقيقة محترما، بمعنى أنه "مسموح" له أن يفكر وأن يشعر دون أن تُفرض عليه قيود بواسطة المخرج - وأن يبدو وكأن المخرج يمكنه أن يكون له تأثير ضئيل على أى حال - ثم إبداع ما يسميه مستر بروك "استجابة دقيقة" هو حلم مستحيل كما يقول رايموند ويليامز "المتفرج ... هو العنصر الوحيد الذى لا يستطيع رجل المسرح أن يسيطر عليه بأى شكل"(١٢)، فالمتفرجون مثل

النـاخبين السياسيين سـوف يذهبـون فى طرقهم الخاصة، رغم الصحف، والمسـرح والتليفزيون لا تقل إن "وسائل الإعلام" يمكن أن تؤثر فى تلك الطرق بدرجة ما.

إن أسباب بريخت للنجاح بالتأكيد توجد جزئيا فى تحفيزه المتواصل والضرورى للجمهور بأن يفكر منفردا، أن يتأمل طريقة حياته الخاصة فى التفكير والشعور. لكن أيضا جزئيا أن بعض المتفرجين يتبنون ببساطة ودون تفكير طرق بريخت الخاصة، أو أنهم جاءوا مستعدين أن يفكروا على أسس ماركسية قريبة من أسسه مما يجعل الانشقاق غير محتمل.

إن القبول الخالى من التفكير لحجج الكورس فى مسرحية "الإجراءات المتخذة"، حتى من جانب النقاد والباحثين المتميزين، هو برهان على حاجتنا اليائسة للاستقلال الفردى كانغماس ذاتى لأحد "البرجوازيين" رغمًا عنه فقد تخلى بريخت هنا عن تلك الرؤية المعقدة التى يفرضها هو على الآخرين، نستشهد برايموند وليامز ثانية عن هذه المسرحية : "إن الكورس بدلا من أن يسمح بأن يكون الفعل مرئيا فى كثير من جوانبه، ففى النهاية فقط يفى بالقرار للتنفيذ. إن عنصر الموضوع النقدى هو حينئذ رؤية مقابلة بدلا من رؤية معقدة : حدث غير رومانسى محدود أكثر من أنه شكل جديد كلية".

إن "الرؤية المعقدة" محددة بدقة جدا فى حديث بروفيسور وليامز عن "المرأة الطيبة من سيتزوان"، ونسخته للمسرحية تستحق انتباها دقيقا. الملامح الخاصة هنا هى أن شن تى، المرأة الطيبة وشوى تا المستغل عديم الرحمة الذى هو فى الحقيقة هى نفسها مرتدية قناعا مختلفا هما أساسا نفس الشخص.

إنها ليست الطيبة الثابتة ضد الفساد الثابت - أخلاق العصابات - لكنها الطيبة والفساد الناتج فى أدوار الفعل، كإمكانيات متعايشة. هذه رؤية معقدة أصلا، ومغروسة بعمق فى الشكل الدرامى. ليس هناك حل مفروض، فالتوتر مستمر كما يجب، والمسرحية تنتهى بدعوة للتفكير فيها. الاستجابات الكاسحة التى تؤكد أو تقلل التوتر،

تعبر عنها شخصيات أخرى، حتى يمكننا أن نرى عدم كفاءتها بينما حقيقة شن تى وشوى تا لا تزال واضحة (١٣).

إن صعوبة هذا التفسير تذهب إلى حد ما لشرح نجاح بريخت مع المتفرجين غير المستعدين أن يسلموا له بكل آرائه، فقد يلح أحدهم ضد هذا بأفكار أخرى. حقيقى، مثلا أنه لا توجد أخلاق عصابات واضحة فى مسرحية "المرأة الطيبة" - لكن أليس الاختيار الذى قدم لشن تى أسود وأبيض بطريقة متساوية ؟ يبدو أنها أخذت فقط إمكانية التخلى عن كل ما تملكه أو طحن الفقراء بقسوة لا لزوم لها كما أظهرها شوى تا الدراما من هذا النوع تتولد بفعل هذا الصدام بين النقائض المتطرفة، لكنها أكثر قليلا فى ثرائها عن المعارضة بين أنتيجون وكرايون، أو حتى بين زوج قوى العزيمة مثل شمينى ودون ردريجو فى مسرحية كورني "السيد" Le Cid ناهيك عن المراجعات المعقدة والموازنات فى الصناعة الحديثة. التعقيدات الموجودة فى رفض الأمير هال لفولستاف - الأمير المتحذلق سابقا الذى أجبر الآن على أن يحكم، وأن الفارس الصاخب منحنا كثيرا من المتعة بطرقه الشريرة أكثر مما فعل الأمير، لكنه الذى استطاع فقط أن يكون تهديدا، قريبا من العرش - لا مساس بشيء قريب من الحياة هنا، والوجهان لشن تى تم تقديمهما بكفاءة فى أقنعة ثابتة هى التى تبنتها. صعوبة الرؤية التى يقدمها بريخت لا تزال بناء على هذه المستويات، رؤية بسيطة نسبيا.

الشيء ذو القيمة الحقيقية فى عمل بريخت الدرامى، أقول ليس المجال المتسع بطريقة فذة للابتكارات المسرحية والتجديدات، ولا فى قوة الحجة والإقناع فى رسالته السياسية، وإن كان كل منهما يمكن أن يكون رغم ذلك أكثر تأثيراً خارج أوروبا وأمريكا الشمالية عما يمكن لنا أن نفترض - لكنها فى شيء ما يحتاج إلى جهد خاص للخيال فى أى واحد ممن لم يعش خلال الأوقات المضطربة التى عاش بريخت تجربتها. حتى الرجال الآن الذين بلغوا السبعين من عمرهم كما كان يمكن لبريخت أن يكون لو عاش هذه السنين الطويلة، من غير المحتمل أن يكونوا قد عاشوا تجارب قريبة

من تجاربه بدرجة كافية حتى يحققوا بسهولة فعل الفهم هذا. لقد ولد بريخت فى ألمانيا التى كانت تبدو فى أوج قوتها. وكصبى لا بد أنه قد سمع من كل جانب تعليقا حماسيا عن القوة السياسية لألمانيا- وقدرتها العسكرية، التى ظهرت فى الحرب الفرنسية البروسية، وفى توسعها الاستعمارى، إنجازات، رجال العلم، تراث جوته، كانت Kant، بيتهوفن، شوبنهور، فاجنر، وربما نيتشه؛ ففى أيامه المبكرة، فى المدرسة، كان يميل إلى الاعتقاد فى كل ذلك دون تحفظ، إنها مطابقة لطبيعته العاطفية التى حجبت تحت القناع، فيما بعد، ولكنها لم تغمض تماما - حتى أنه كصبى، كتب مواعظ يحض فيها زملاءه على أن ينضموا إليه كطيارين فدائيين، أو أنه حتى فى سنة ١٩١٥، كتب قصيدة شعر احتفالا بميلاد القيصر.

قبل أن يترك بريخت المدرسة، رأى أكثر من هذا، فقد استبعد مقاله الذى يسخر فيه بمديح الشاعر هوراس للموت البطولى من أجل وطن الأب. لكن عندما انتهت الحرب ومعها معركة هرمجدون التى افترضها بعض معاصريه والتى ستقود أو تؤدى إلى أورشليم الجديدة، فإن الحياد الذى اكتسبه عن طريق اتصاله بسخرية وبتكند وآخرين لم يتح له هذه الثقة السهلة. لقد أراد أن يؤمن فى "السرير العريض الأبيض"، كما يشهد زواجه الأول ونهاية مسرحية "طبول فى الليل"، لكن هزيمة أتباع اسبارتكوس، كانت ترن فى أذنيه كما كان يحدث فى نهاية المسرحية. ولكنه كان لا يزال يبحث عن حل آخر غير شخصى.

إن العذاب الذى كان يعانيه فى هذا السبيل - رغم أن بريخت لم يسمح لنفسه بمثل هذه اللغة، وفضل أسلوب تسريح الشعر على طريقة البحارة - والجاكيت الجلد والسيارة السريعة التى كانت تبدو أنها تبعد عنه العذاب - كان شيئا عاديا بالنسبة لكل ألمانى فى العشرينيات ممن كانوا يفكرون ويشعرون. ولكون بريخت رجل مسرح قبل أى شىء آخر. فقد أعطاه هذا منفذا لأفكاره ومشاعره، بطرق تبدو الآن غير صادمة فقط ولكنها منفرة، إذا نسى الإنسان أنها كانت تجارب فى الفن الخيالى،

وليست تقارير أو خططا سياسية. الفرح الذى يبدو فيه مارتمار فى مسرحية "إدوارد الثانى" لبريخت، الذى يبدو وكأنه يصور به مذبحة دموية، إنما هو انعكاس فى دراما الإمكانيات التى تنبأ بها بريخت، والتى لم يقبلها فى حياته كلها مهما كانت نهاية المسرحية. نفس الشيء يمكن أن يقال عن مسرحية "الإجراءات المتخذة"، بريخت لم يكن هنا سياسيا يدافع عن إجراء مثل قتل الرفيق، ولكن فنانا يحاول فى شكل درامى حقيقى أن يصور إمكانية أن مثل هذه الأفعال يمكن أن تكون أساسية.

عندما تزايد تهديد النازى بالاستيلاء على السلطة، أخذ هذا الفعل المتطرف يبدو حتميا أكثر فأكثر كونه. رجل مسرح، وليس سياسيا. فلم يكن بريخت مهتما بالعواقب الممكنة لمسرحية تبدو أنها تمتدح عمليات الإعدام السياسى للاشتراكيين الأكثر اعتدالا الذى توقع النازى أن يقوموا بمقاومته، ربما لم يكن واعيا بما يمكن أن تسببه هذه الأعمال من إضعاف للمعارضة العامة. طبيعته ككل كانت كما تكشف منطوقاته المختزلة، حادة جدا عاطفيا حتى إنه لم يكن لديه صبر على المصالحات، والتعاملات، والمساومات والاستسلامات التى تشخص الديمقراطية البرلمانية وتصبغها أحيانا بسوء السمعة. بالإضافة إلى ذلك، فإن مشهد السياسة الألمانية فى الثلاثينيات كان يتحول سريعا إلى "الاستقطاب" حتى إن اختيار الاعتدال كان يبدو خيانة للمعارضة الحقيقية. مع مجيء الثلاثينيات بدا لبريخت أن لا شيء يمكن أن يكون كافيا إلا المعارضة الشمولية لتهديد النازية. ولم يكن هذا القرار بعيدا جدا عن القرار الذى اتخذه كثير من أعضاء البرلمان الديمقراطى سنة ١٩٣٩ - فى قرارهم بقبول النظام العسكرى للاستمرار. سوء حظ بريخت أنه لم يكن لديه فرصة لإخراج القائد من السلطة بالانتخاب، بمجرد انتهاء الحرب.

كانت هذه اعتبارات سياسية، وليست اعتبارات مسرحية، لكن تفاعل الاثنين، بمجرد أن التزم بالولاء لستالين ضد هتلر، وأصبح بريخت ملتزما أيضا، لوقت ما بنوع الدراما الذى يهتم بها ستالين، ويوافق عليها لو كان لديه اهتمام بها. غياب المنطق فجأة فى مسرحيات الدعاية لا يضيف شيئا لرصيد بريخت كفنان، ولكنه يشهد على

اليأس الذى رأى به أن القضية النازية تكتسح القطر. حقيقة أن المعارضة الوحيدة الشديدة التماسك "كما رآها هو" لكى تقدم مقاومة حقيقية كانت فى حد ذاتها أيضا متهمة بارتكاب الشر على الأقل بدرجة مساوية لما فعلته النازية فى وقت وجودها كله، فى أوائل الثلاثينيات لم تستطع السيطرة سيطرة كاملة على ضميره. وحتى عندما بدأت تفرض نفسها عليه - عندما بدأ فى إدراك ما حدث للفنانين السوفيت فى ظل القمع الستالينى، وعندما تم القبض على بعض أصدقائه الشخصيين، وتم إعدام واحد، فى إحدى القضايا بواسطة السلطات السوفيتية فإن رؤيته للمستقبل الذى يكف فيه الإنسان عن استغلال الإنسان بدأت غير صحيحة.

مسرحيات أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات تبين إلى أى مدى كان بريخت مجبرا داخليا على أن ينسحب من الستالينية. فما كتبه عن ستالين فى سنة ١٩٥٣ هو شىء آخر؛ فإن لديه حياته المسرحية لكى يفكر فيها، ومثل جاليليو، رأى أين توجد أفضل الفرص للاستمرار فى التعبير عن بعض أو كل آرائه بطريقة حقيقية. لكن "الأم شجاعة"، "جاليليو"، "دائرة الطباشير القوقازية" تبين بدرجة كافية أين كانت توجد هذه الفرصة. لا جروشا ولا أزدك سوف يرفضان فرصة للحياة فى أى مجتمع شمولى حقيقى، ولا "الأم شجاعة" مهما حاول بريخت أن يدينها من أجل استسلامها لنظام آخر فاسد. إن التناقض بين أزدك والمسئولين السوفيت الذين قدموا المسرحية التى يظهر فيها هو دليل كاف على الاستقلال الذى ما زال يحافظ عليه بريخت بالفطنة وليس بالضرورة عن طريق الوعى لكى يبقى حيا فى أصعب الظروف.

إذا لم تعش فى ظل نظام شمولى فإنه يصعب عليك أن تتخيل مدى الخبث والغموض التى تتصف بها طرقه. إذا تخاذلت عن إعطاء التحية النازية عند دخولك محلا أو دكانا؛ فذلك يمكن أن يؤدى بك إلى عواقب خطيرة - على الأقل علقة وحشية فى الفترة من ١٩٣٣- ٤٥ لم تكن الأمور بهذا السوء فى السنوات الأولى لجمهورية ألمانيا الديمقراطية، لكن حقيقة أن بريخت كان ضمنيا واقعا تحت ضغط فهذه حقيقة لا تنازع فيها. حينئذ هى أن ترى كل الأسباب، سلوكه فى سنة ١٩٥٣ كشخصية جاليلية

يائسة تحاول الاحتفاظ بقدر من حرية الكلام والفعل إذا أمكن. والإنسان يشك فى أن بريخت كان يتمتع بشجاعة جسدية كبيرة. فشجاعته العقلية فى الاستمرار على التاكيد على ضرورة أن يقرر كل إنسان لنفسه، هى أيضا أمر بارز. كان من الممكن أن تؤدى به إلى أن يعانى العذاب الذى لا يحتمله مطلقا.

شويك كانت أفضل إجابة له، وما زالت هى أفضل الإجابات لكثيرين من الذين يعيشون اليوم فى ظل نظام لا يسمح بالمعارضة بأى درجة؛ فشويك يقوم بمخاطرة تحمل الألم دون شكوى، إذا واجهت معارضته القلبية الخفيفة، ما هو أكثر من الطاعة الغبية للأوامر العليا؛ ففى مسرحية بريخت لا يسمح للمخاطرة أن تصل إلى نتائجها المحتملة بأى درجة، أكثر مما هى فى النسخة الأصلية لرواية هازيك؛ ذلك ما كان يجب أن يكون فى مسرحية أو رواية – تبحث بقتامة كل إمكانية للندم التى يمكن أن تدمر إمكانية المعارضة حتى المتخيلة. لكن نهائيا – علينا أن نعترف أن القوى التى تعارض بريخت، على كلا الجانبين من العملة السياسية، كانت قوية جدا حتى إن المصالحة الشويكية الساخرة فقط كان يمكن أن تكون مؤثرة حقيقة، أو بالأحرى مفيدة كوسيلة لاحتفاظ الإنسان برأسه. إنه أمر مذل، ولا يخلو تماما من الغاية أو الهدف لناس يعيشون فى ديمقراطية برلمانية، حيث الانشقاق لن يتضمن حتما التأنيب من الدولة، أو التوبيخ على نوع تكتيكات التأقلم التى يستخدمها شويك، لقد احتاج الأمر لأكثر من شويك لهزيمة هتلر، ويحتاج إلى كثيرين لا يزال لتحسين النظام الشمولى اليوم . لكن بين مسرحيات بريخت هناك ما سيبقى دائمًا تحديًا قويا، حتى ولو بقوة الظهور لكى تطلب قرارات شخصية. أما أفضلها فإنها تحقق أكثر من ذلك فـ "الأم شجاعة"، "وأزدك"، وحتى "بعل"، تتمتع جميعا بمرونة وفردية محبة لأى نظام مجتمعى، وإذا أراد الإنسان أن يشير إلى ما هو الأهم من الناحية السياسية، فى إنجازات بريخت كرجل مسرح، فقد يسىء الإنسان، فى الحالة الراهنة للعالم إذا لم يشر إلى الثلاثة جميعا.

الفصل الحادى عشر

خاتمة

بريخت والمسرح السياسى فى أمريكا وبريطانيا

كان بريخت مؤثرا فى ضوء خلفية المسرح السياسى الألمانى، كذلك هو مقارنة بجميع المسرحيات الألمانية. وطبقا للمصطلحات الإنجليزية، فإنه جاء من الفضاء الخارجى. فلم يكن هناك مسرح سياسى فى إنجلترا قبل ١٨٩٠، والقليل جدا حتى الستينيات من القرن العشرين. فالنمو الجديد تصادف مع الزيارة الأولى لمسرح البرلينر الإنسامبل إلى لندن ١٩٥٦ لكنه لم يكن فقط نتيجة لها.

فالمسرحيات الإنجليزية ذات الاهتمام السياسى عاشت أو وجدت منذ تسعينيات القرن التاسع عشر. كل حركة المسرح الأيرلندى كانت سياسية، ومسرحيات أوكازى O'Casey عن الاضطرابات مثل "جونو" و"البيكوك" Paycock و"ظل الرجل المسلح" كانت أقرب إلى مسرحية بريخت "طبول فى الليل". فقط فى مسرحية " النجم الذى يتحول إلى اللون الأحمر"، ويصح أن نقول، إن أوكازى كتب شيئا يمكن أن يعتبر عملا ماركسيا، ولكنه لم يكن يتميز بالثراء أو ببعد النظر.

السياسة عند برنارد شو كانت متخفية تحت أقنعة أكثر كثيرا مما هى عند بريخت، وغير ملتزمة؛ فبريخت لم يكتب قط مثل هذا الدفاع الواضح عن الرأسمالية كالذى يوجد فى" ماجور بربارة". القريب جدا من بريخت هى "مهنة مسز وارين"، حيث

تتكشف الأسلحة فى النهاية، وإدانة المواخير على المستوى الدولى تبدو كإدانة للممولين الدوليين. لكن مع أن شو مهتم بالامتيازات الطبقية، ويسخر منها فى مسرحية "أنت لا تستطيع أن تخبرنى "وفى مسرحية" بجماليون"، فالجـزء الأعظم من عمله فى المسرح هو عن أى شىء يثير التنازع فى العقل، بما فى ذلك هو نفسـه. رغم أن برنارد شـو كان ديالكتيكيا، واشتراكيا، فإنه لم يكن قريبا جدا من بريخت، ومن ناحية أخرى لم يكن لدى بريخت ذكاؤه ولا موهبته المثيرة للمرح.

كان جـون جولزويرثى له تأثير مباشر على حركة الإصلاح، أكثر من أى رجل مسرح آخر فمسرحيته "العدالة" التى كتبت كجزء من حملته ضد الممارسة الجارية للحكم على كل المتهمين بالسجن الانفرادى لمدة ثلاثة شـهور كبداية، كانت ناجـحة مباشرة فى المسرح وفى الحياة الواقعية، كتب ونستون تشرشل وزير الداخلية حينذاك إلى جولزويرثى بعد مراسلات طويلة، ليقول جزئيا نتيجة لرؤيته للمسرحية؛ فقد قرر أن يخفض مدة الحبس الانفرادى من ثلاثة شهور إلى شهر واحد، لا توجد مسرحية أخرى باستثناء مسرحة جيريمى ساند فورد التليفزيونية "كاثى تعود إلى البيت"، التى نتج عنها تحسين لأوضاع المساكن بالنسبة للأزواج الذين لا يجدون سكنا، إذ أصبحت واضحة جدا كقضية تغييرات فى الإجراءات القانونية. لكن هذه الأعمال كانت أعمالا إصلاحية خالصة مثل "كفاح" جولزويرثى، وهى لا تتشابه مع أعمال الناشطين الألمان فى ذلك الوقت على خلاف بريخت تماما الذى كان يهدف إلى تغييرات أعظم. إن مسرحيات لورانس الطبيعية عن عمال المناجم لن تجد صدى حتى ستينيات القرن العشرين.

فى غضون العشرينيات كانت فكرة "مسرح الشعب" تدور فى الأفق. لقد تكلم ييتس عن واحدة منها، وتناول لورانس التيمة فى مقدمة مسرحيته "المس واجرى" Touch and Go وقد أخذ هذا الاسم كل من J.T Grein فى سنة ١٩٢٣ ونانسى برايس سنة ١٩٣٠[1]، ولكنها لم تكتسب قط أى معنى سياسى حزبى، ومسارح الويست

إند The West End لم تعرض شيئا، باستثناء برناردشو، الذى يحمل تشابها مع الدراما الألمانية الجديدة. كتب C.K. Munro مسرحية "التقدم" سنة (١٩٢٤)، ومسرحية "الإشاعة" سنة (١٩٢٢)، لبيان كيف يمكن للحرب أن تقع بسبب استغلال المصالح الرأسمالية التى تجرى فى الخفاء. كتب رالف فوكس سنة ١٩٢٢ يقول إن مسرحية " القائد الشاب " وهى كوميديا رومانسية لجميع الأطفال الاشتراكيين [٢] وعلى مستوى مختلف كتب ت.س. إليوت "عذابات سوينى" فى توافق مع تيار الدوامة التى كانت تقوده استرا فينسكى وميلهود نحو فن الجاز، فاستخدموا إيقاع الكلام الشعبى كشعر، لكن إليوت لم يكن لديه أى إهتمام بالمصالح السياسية فى ذلك الوقت. فقد أعطى إشارة واحدة بأن قتل بيكيت فى مسرحية "جريمة قتل فى الكاتدرائية "، كان متصلا بالوضع السياسى فى الثلاثينيات. ولمدة خمسة عشر عاما بعد الحرب لم تكن هناك أى إشارة لمسرح سياسى فى إنجلترا إلا فيما ندر.

إن الحافز وراء المسرحيات السياسية فى الثلاثينيات جاء جزئيا وبطريقة مباشرة من ألمانيا، جزئيا عبر أمريكا، التى كان لديها مسرح أكثر تجريبية وأكثر حيوية من إنجلترا [٣]. ففى الولايات المتحدة، كانت هناك وفرة فى المسرحيات السياسية، معظمها ماركسى بدرجة أكبر مما كان فى ألمانيا، فمسرح العمال الذى تأسس سنة ١٩٢٦، والذى تطور إلى مسرح "كتاب المسرح الجدد"، كان يستوحى بدرجة كبيرة الحرفة المسرحية الجديدة من مايرهولد وآخرين فى روسيا، مع أن التعبيرية الألمانية من المسرح الدعائى الألمانى والروسى كان لهما بعض التأثير. وبناء على المستويات الأوروبية، فإن عدد المسرحيات والاسكتشات الماركسية الكاملة التى كتبها كتاب مثل ميشيل جولد، جون لاوسون، وجون دوز وباسوس وبا شى E.J.Bassho الذين ظهروا فى نهاية العشرينيات، كانت كثيرة بصورة مدهشة، مع أن أى تأثير لبريخت الذى كان لا يزال فى ذلك الوقت يحاول تكوين اسم، كان خارج المسألة. بعض الطرق لكتاب المسرح الأمريكيين قد تبدو بريختية؛ ولكن يظن البعض فيها أنها من المحتمل أكثر أن تكون مستوحاة من المسرح الروسى [٤].

كارثة وولستريت فى سنة ١٩٢٩، رغم أنها وضعت نهاية لكتاب المسرح الجدد، فإنها شهدت تطورا أكبر لمجموعات مسرح البلوريتاريا فى الاتحاد التجارى، الذى تعود أصوله إلى معمل العمال المسرحى الذى تم تأسيسه فى سنة ١٩٢٦ مثل المتكلم بالألمانية " Pralet Buhne" W.L.T، الذى قدم مسرحيات مع عمال المصانع كممثلين، ومثل بريخت فى نفس الفترة، الذى فعل كل شيء ممكن لكى يطور المواجهة بين الطبقات. وكان هذا متوافقا مع تعليمات ستالين التى يفترض أن بريخت اهتم بها. فى سنة ١٩٣٢ حوالى ٣٥ فرقة من البلوريتاريا فى كل أنحاء الولايات المتحدة استطاعوا أن يرسلوا وفودا إلى المؤتمر الدولى فى مدينة نيويورك، ولمعظم الوقت فى هذه الفترة ١٩٢٩ - ١٩٣٥ كانت الرسالة السائدة فى مسرحيات هذه الفرق هى رسالة الحزب الشيوعى.

فى جو هذه الوفرة، فإن مساهمة بريخت لا يكاد يسمع بها أحد. "رحلة ليندبيرج بالطائرة"، وهى نسخة من مسرحية "بادن بادن كنتاتا" تم تقديمها سنة ١٩٣١ فى فيلادلفيا، ومسرحية "الذى قال نعم"، فى نيويورك خارج برودواى، سنة ١٩٣٣، لكن دون نجاح يذكر. فى ذلك الوقت الذى قدمت فيه مسرحية "الأم" سنة ١٩٣٥ كان مناخ الرأى العام قد تغير فى غير صالحه.

ففى أوائل الثلاثينيات انجذب كثير ممن لم يكونوا بالضرورة ماركسيين أو أعضاء فى الحزب الشيوعى إلى المسرح البروليتارى: إلياكازان وأرسون ويلزكانا ممثلين ومخرجين ممن صنعوا لأنفسهم فيما بعد أسماء كبيرة (آخر فيلم لويلز اسمه " المواطن كين "Citizen Kane استخدم فيه الطرق "الملحمية ") بينما كتاب المسرح بما فيهم كليفورد أوديتس - الشخصية العظيمة فى الدراما الأمريكية البلوريتارية فى الفترة كلها، وأرشيبالد ماكليش، الذى استخدم طرقا تجريبية فى مغامرته بمسرح برودواى، "الرعب" فى ١٩٣٥، بدعم ماركسى. ماكسويل أندرسون ومسرحيته Winterset، فى نفس العام كانت تشبه المسرح التسجيلى الألمانى فى معالجتها

"قضية مشهورة"، هى محاكمة اثنين من الفوضويين، ساكو وفنذيتى على جريمة قتل. مع هؤلاء الكتاب، واحد منهم فقط هو أوديتس كان عضوا مؤقتا فى الحزب الشيوعى، اختمرت لديه وجهة نظر أكثر تحررا، اختلطت بالمسرح السياسى الأمريكى وازدادت قوة عن طريق عمليات اتحاد المسرح، ونقابة المسرح وجماعة المسرح، كل هؤلاء طوروا مسرحيات من زوايا متسعة ونزيهة.

فى أغسطس سنة ١٩٣٥ أعلن ممثلو الكومنترن فى موسكو تشكيل الجبهة الشعبية، التى تضم كل خصوم الفاشية من الليبراليين ومن اليسار، وتم تبديل السياسة الخاصة بالسنوات السابقة فإن الفكرة الثورية القديمة عن حرب الطبقات تم التخلى عنها، وحتى كلمة الشيوعية أصبحت تستخدم الآن بحذر. المسرحيات التجريبية والمسرحيات البلوريتارية توقفت تقريبا، وحل محلها ميل جديد نحو الطبقة المتوسطة، عن طريق هذه المنظمات مثل عصبة المسرح الجديد غناء النشيد الدولى فى نهاية العروض لم يعد ملائما. رغم أن اليسار الشيوعى كان لا يزال مسيطرا فى المسرح السياسى، حتى توقيع معاهدة التحالف المربكة وغير الموثوق بها بين السوفيت والألمان ١٩٣٩.

هذه التغييرات لم تكن مفرحة لبريخت؛ لأنه بالرغم من أن" أسلحة السنيورة كرارة " لقيت ترحيبا كافيا أثناء الحرب الأهلية الإسبانية، فمن المسرحيات الكثير الذى تم تمويله بواسطة عصبة المسرح الجديد، فإن عرض مسرحية الأم فى نوفمبر ١٩٣٥ كان فشلا آخر. فقد جاء بالضبط فى اللحظة الخطأ، وبعد ثلاثة شهور فى الحقيقة، ودعوته للثورة كما يقول جولد شتاين "تجاهلت سياسة اليساريين فى التعاون مع البرجوازيين"(٥) وفى هذه الصفقة أصبح الإنتاج كله، خاليا من الطرق البريختية، وكان متناقضا مع أسلوبه البارد المتباعد الذى كان يتطلبه، حتى إن بريخت نفسه، الذى رأى الإنتاج تقدم للمخرج ووجه له إدانة بسيطة: (لقد غضب فيما بعد بسبب إعادة كتابة جزء من مسرحية "الأم " فى مسرحية بول بيتر وجورج - سكلارا المسماة "ستيفيدور")(٦)

النقد الجماهيرى، رغم أنه محبب جزئيا، وفى أى الأحوال عاجز عن تقدير نوايا بريخت الحقيقية، كان يميل إلى اعتبار أن الإخراج فيه تصنع بطريقة لا تحتمل. طبقة المتفرجين التى يتجه إليها مسرح البلوريتاريا الآن شعرت فى ذاتها بأنها قد تثقفت بحيث لم تعد قادرة على أن تستسيغ مثل هذا التبسيط الشديد، وأن مسرحية "الأم" أصبحت هى موضوع تندر اليسار(٧).

لم يكن لعمل بريخت المسرحى أى تأثير، حتى هاجر بريخت بنفسه إلى الولايات المتحدة الأمريكية. هذا التأثير قد تأخر. ففى أواخر الثلاثينيات وهذا صحيح - كان المسرح الفيدرالى الذى أنشأه هارى هوبكنز كوسيلة لإعانة الممثلين والعمال الفنيين العاطلين على المستوى القومى، قد قدم مئات المسرحيات ذات الطبيعة الاجتماعية والسياسية. هذه المسرحيات، كما كتبت هالى فلانجان فى مجلتها "المسرح الفيدرالى "كان القصد منها أن تلعب دورا فى الهجوم على الظلم، والفقر، واليأس" التى وصفها الرئيس روزفلت فى افتتاح فترته الثانية "، موضوعات تتضمن مشروعات فى خطة الإصلاح الجديدة، الحفاظ على التربة، إعانة المزارع، والمساكن الشعبية. لكن المسرحيات كانت تقصد إلى تأييد روزفلت، ولا ترفضه كأداة للرأسمالية وفى أى الأحوال، فإن برامج المسرح الفيدرالى المعانة كانت تهتم اهتماما كبيرا بتقديم كلاسيكيات الدراما العالمية، على الرغم من سمعتها اليسارية التى اكتسبتها والتى دمرتها نهائيا سنة ١٩٣٩؛ فسلسلة مسرحيات "الجريدة الحية" التى كان يحررها أرثر أرنت، كانت مشروعا آخر تحت رعاية هالى فلانجان والتى كانت تقدم مسرحيات تسجيلية ذات موضوعات شيقة. جوزيف لوزى، المشارك فى الجريدة الحية يعرف الآن جيدا كمخرج سينمائى، ذكر حينئذ أنه تقابل مع بريخت سنة ١٩٣٥، عندما كان كلاهما فى زيارة لموسكو، لكنه لم يكن على علم بشهرته. فهو يعترف أن "الجريدة الحية" كانت "مسرحا بريختيا" دون علمى بها(٨) "لكن هذا ليس أكثر من اعتراف بأوجه الشبه التى كانت المسارح السياسية الاجتماعية تحملها فى أى الأحوال".

في سنة ١٩٤١ عندما وصل بريخت إلى هوليوود، كان لا يزال غير معروف نسبيا في أمريكا، وفى سنة ١٩٤٥ تم تمثيل بعض المشاهد فقط من مسرحية "الخوف والبؤس فى الرايخ الثالث". لقد تعرف بريخت على شابلن الذى كان يعجب به دائما، وساعده الممثل تشارلز لوتن بدرجة كبيرة في إعادة كتابة "جاليليو"، التى لم تمثل حتى سنة ١٩٤٧، بعد تركه أوروبا بوقت قصير. وبين سنة ١٩٤٢ - ٤٣ كتب بالاشتراك مع ليون فيشتوانجر مسرحية "رؤية سيمون ماكار"، بنيت على رواية فيشتوانجر وبين ١٩٤١- ٤٤ كتب مسرحية "شويك" و "دائرة الطباشير القوقازية" التى تكمل قائمة المسرحيات المكتوبة فى الولايات المتحدة، لكنها أيضا لم تمثل أثناء إقامته هناك. فى سبتمبر سنة ١٩٤٧ استدعوه أمام لجنة النشاط المعادى لأمريكا(٩)، ورغم أنه لم يعتقل، فقد غادر أمريكا مباشرة إلى سويسرا.

كان النجاح فى الولايات المتحدة لا يزال بعيدا جدا فعرض مسرحية "جاليليو" فى كاليفورنيا، وبعد ذلك بوقت قصير فى نيويورك لم يكن له إلا تأثير ضعيف، رغم حقيقة أنه للمرة الأولى، يقوم بريخت بدور شخصى فى إخراج واحدة من مسرحياته فى أمريكا. قد تغير مناخ الرأى العام: منذ معاهدة ستالين- هتلر توقفت الشيوعية عن أن تكون لها شعبية، وخلال سنوات قليلة فإن عمليات الاستجواب فى لجنة سيناتور مكارثى، الذى بدأ صعوده إلى السلطة سنة ١٩٥٢، واستمر تأثيره القوى حتى نهاية ١٩٥٤ (مع أنه لم يمت إلا فى سنة ١٩٥٧) فقد أصبح الاتصال بالماركسية ولو من بعيد أمرا خطيرا.

فى أواخر الأربعينيات كانت هناك عروض فى مسارح الكليات من الساحل إلى الساحل مستوحاة من إيريك بنتلى. فى مارس ١٩٥٤ تم إنتاج مسرحية "أوبرا الثلاث بنسات" قام بها مارك بليدزشتايم فى مسرح دليز، قرية جرين ويتش، كان أول نجاح ملحوظ لبريخت، تواصل حتى بلغ ألفين من العروض رغم أن الناقد البارز فرانسيس فيرجسون، رأى فى هذا عرضا حديثا يجارى الموضة، يقدم نوعا من الإثارة لمتفرجين

يتمتعون بمستوى معيشة طيب(١٠). والعرض الذى قدم فى سان فرانسيسكو لـ"الأم شجاعة" سنة ١٩٥٦ مازال يتذكره الناس على أنه الإنجاز الحقيقى(١١).

بعد نشر كتابى جون ويليت ومارتن إيسلن سنة ١٩٥٩، ١٩٦٠، أثار كل منهما مناقشة عظيمة، فبدأ التغير. كان بريخت فى ذلك الوقت قد رسخت مكانته فى أوروبا بعروض مميزة من إخراجه - والعديد بواسطة مخرجين آخرين فى فرنسا وإيطاليا وإنجلترا وأقطار أخرى. كان المزاج الثورى فى الستينيات لصالحه.

لم يكن قد وصل إلى اعتراف المسرح التجارى به. قبل ١٩٥٩، لا توجد أى إشارة فى نيويورك تايمز لعروض بريخت فى الولايات المتحدة. من تلك السنة حتى الوقت الراهن جرت مراجعة عدة عروض سنويا بتلك الجريدة، وبدأت سلسلة الترجمات فى سنة ١٩٦١ بواسطة إيريك بنتلى، وكذلك مجموعة أعماله التى بدأها جون ويليت، التى كانت تعنى أن النصوص أصبحت متاحة لكثير من العروض غير الملحوظة فى مسارح صغيرة وفى مسارح الطلبة. فى الستينيات سجل بريخت علامته عبر القارة بإنتاج بارز لدائرة الطباشير القوقازية فى مينابوليس سنة ١٩٦٥، وعرض آخر فى مركز لينكولن فى سنة ١٩٦٦، وأعلن عن الاستعداد لعرض "جاليليو" من جانب تونى فان بريدج بمدينة بوسطن فى نفس العام، وسجلت مينابوليس نجاحا ثانيا بعرض" أرتورواوى" فى سنة ١٩٦٨.

ويبدو من الصعب الزعم بأن بريخت قد ترك تأثيرا كاسحا على الدراما الأمريكية؛ فلم تظهر أى عملية مسح لدوره فى تلك الفترة منذ ١٩٥٩، ولكن الانطباع الذى خلقته التقارير خاص بعديد من المسارح بالولايات المتحدة، التى كانت تهتم اهتماما كبيرا بالعلاقات الجنسية المتحررة، وثقافة المخدرات، ومسرح العنف أو القسوة (كان أرتو هو الصيحة العالية فى سنة ١٩٦٨) والفصل العنصرى، وكذلك بكلاسيكيات بريخت، التى كانت تستخدم كثيرا من الوسائل المتنوعة مثل "الحادثة" إلى كسر كل الحواجز مع الجمهور، من مشاهد ستروبس سكوب للصوت الرباعى المجسم، ومن مشاهد العرى

الجسدى لمشاهد جماهيرية. رغم أن شهرة بريخت العظيمة كانت فى صف اليسار فهو الآن قوة جديدة بين الكثيرين.

لكن حتى فى جانب اليسار، ارتفع صوت يسأل مؤخرا، هو لى بكسندال، الذى لم يكن لديه اهتمام خاص بترويج بريخت تجاريا على الطريقة الأمريكية، لكنه وجد أن جماعات الطلبة الجامعيين، وجماعات التمثيل بين عمال البلديات، وحتى المسرح اليسارى الجديد وشركاته، التى مثلت بريخت أساسا، قد فعلت الكثير بطريقة عاطفية غير مرغوب فيها. رغم أنه يؤمن أن بريخت " قد فعل الكثير من أجل الاشتراكية فى الولايات المتحدة فى هذا الجيل أكثر مما فعل ستالين وروسيا "(إنه يكتب عن سنة ١٩٧١) فهو يؤكد أن مئات الآلاف من شباب الراديكاليين كانوا يشكون فى إنتاج أى مسرحية لبريخت فى أمريكا" (١٢) يرتابون فى أنها سوف تعرض مناظر ترتبط مباشرة بالواقع الحقيقى الملموس"من اليد إلى الكتف ومجابهة العين بالعين"، بدلا من دعوة مبنية للاعتراف الخيالى بالواقع (١٣) ويكسندل نفسه عبر أيضا عن قلقه خشية أن يكون ورثة بريخت الأمريكيون ليسوا فقط الذين يتركزون فى الكليات من البيض، بل أيضا من المتعلمين تعليما عاليا ومن الأثرياء. لكنه لم يجعل الأمر يبدو هكذا، فى السبعينيات أصبح، تأثير بريخت شيئا عظيما وكأنه هو مشروع المسرح الفيدرالى فيما قبل الحرب.

لكن العروض العديدة لم تحدث أى تأثير على كتاب المسرح الأمريكى، مثلما فعلت فى إنجلترا خلال الستينيات. لقد انقلب الوضع الآن؛ حيث إن الثلاثينيات قد شهدت مسرحا بريطانيا محايدا أو محافظا سياسيا، فالالتزام بخطوط بريخت الآن هو السائد، والمسرح الأمريكى هو الذى توقف عن نقل ملامح بروليتارية ماركسية.

تأثر آرثر ميلر بإبسن أكثر من تأثره ببريخت، تينسى وليامز يتناول المشاكل الاجتماعية كثيرا بمصطلحات الجنس أكثر من السياسة. أما إدوارد ألبى فينتمى أكثر إلى مسرح العبث. رغم وجود كثير من الشبه بين أعمال بريخت وأعمال ثورنتون

وايلدر، فليس هناك دليل إيجابى على تأثير مباشر(١٤). كتاب المسرح الذين تربطهم ببريخت علاقة حميمة هم - فى أى الحالات مثل وايلدر - من جيل سابق. إن مســرحية" جوان فتاة اللورين" لماكسويل أندرسون مثلا، (مثلت أول مرة ١٩٤٦) تحتوى على مشهد بروفة، تمثل فيه جان ما سوف تفعله فيما بعد فى "الواقع"، وتتويج الدولفين أو ولى العهد قد تم" تغريبه" بدرجـــة ممــاثلة، رغم أن أندرسون لا يستخدم نفس الاصطلاح. هنـــاك نغمة مشابهة لنغمة بريخت فى الكلمات الافتتـــاحية يقولها المخرج لفريق التمثيل:

فكرتى هى أنه كلما ازداد حبكم للمسرحية والممثلين، وأى شخص من المعنيين بها، فذلك سيكون من الأفضل لنا جميعا. إذا كان هناك أى شخص لا يريد أن يقاوم الحب، فالوقت الآن لكى يجده، لذلك فإننى أحذر كل واحد الآن فى المشهد، حتى أنا نفسى.

الاختــلاف الأســاسى رغم ذلك، وهو اخــتلاف مميز للدراما الأمريكيــة، هو فى السطور القليلة التالية، عندما يقول المخرج نفسه: ابدأ. تنتقل إلى ببرود بهذه الطريقة المتباعدة، فإنهم سوف يجدون " أن النار المقدسة بدأت تلعب حول أحد الممثلين ومنه ممثل آخر"، وهكذا إن الفكرة بالنسبة لأندرسون فى عرض مسرحية داخل بروفة نفس المسرحية، هى أن يوقظ هذه النار المقدسة الكامنة؛ تماما مثل شكوك الممثلة حول قدرتها على لعب دور جان وكيف انعكست فى شكوك جان "الحقيقية "، هكذا فإن الحصيلة هى الإيمان الذى يكتسبه كل من الممثل والشخصية خلال الشكوك.

هناك باختصار صفة عاطفية فى أعمال أندرسون هنا، كما فى مسرحياته الأخرى، التى لم يكن لها فائدة عند بريخت، وإن تلك الصفة العاطفية موجودة عموما فى الدراما الأمريكية. إنها بالتأكيد تتصل بالتوتر الأمريكى القوى، الذى يمارس على الفرد أكثر من المجتمع. أقرب مثال لأى مسرحية عملها بريخت من مسرح كليفورد أودتس - مثلا "حتى اليوم الذى أموت فيه" وهى تتجاوب مع مسرحية "الخوف والبؤس

فى الرايخ الثالث"، لكن حيثما يقدم بريخت سلسلة من المشاهد حول أنوا ع من الشخصيات لا رابط بينها خلال المشاهد، ولا تسمح باستمالة عواطف المتفرجين، فإن أوديتس يركز على مصير شيوعى مفرد، عذّبه الجستابو، نتيجة أن أخطأ رفاقه فحسبوه جاسوسا وأخيرا أطلقوا عليه النيران إن التأثير العاطفى لمشاهد التعذيب المتكررة عند أوديتس، التى يستخدمها بريخت نادرا، يقصد بها خلق تعاطف قوى وغضب. صحيح أن أوديتس يميل إلى أن ينزع كل الوقفات وكثير من المشاهد تفتحها مشاعر عاطفية قوية وتتحول اللغة إلى خطابية حتى فى اللحظة الأخيرة والبطل يترك الحجرة ومعه البندقية التى سوف يقتل نفسه بها، الازدهار الأدبى يمنع المسرحية من تحقيق تأثيرها المرغوب فيه اليوم:

إيرنست: ... الإخوة سوف يعيشون فى سوفيتات العالم!

أجل، عالم الأمن والحرية ينتظر جميع البشر!

(ينظر إليهم بعمق ... يمشى نحو باب الحجرة ل)

هل تعملون، أيها الرفاق. (يخرج)

تيلى. (تقف ساكنة للحظة. ثم تتجه نحو الحجرة. كارل يوقفها) كارل،

أوقفه، أوقفه (كارل يشدها إلى الخلف) .

كارل. دعيه يموت ...

تيلى. كارل ... (تسمع طلقة فى الداخل)

كارل. دعيه يعيش ...

الستارة البطيئة التى تعقب هذا الحوار، ربما كانت منافية لبريخت مثل اللغة نفسها. لكن أوديتس فى أيامه كان له تأثير قوى على جمهور المتفرجين، حتى حين تقديم مسرحية مثل فى "انتظار اليسار"، نجد أنه اقترب كثيرا من بريخت فى ناحية

البناء، فانتظار اليسار وهى أشهر مسرحيات البلوريتاريا فى الثلاثينيات، تعرض إضراب لجنة على خشبة المسرح، وتعود عن طريق الفلاش باك لتبين كيف أن كل عضو من أعضاء اللجنة، أتى من خلال بعض الأحداث التى تعرض فى حياته، عملا ظالما، حرمانا، لكى يعلن نفسه مدافعا عن القضية الشيوعية. فى المشهد الأخير عندما يعرف أن الرجل الذى كانوا ينتظرونه وجد مقتولا، ينفض الاجتماع عن مطالب عاطفية للقيام بإضراب فورى، وقد أدى هذا فى العرض الأول إلى استقبال صاخب، لقد كانت أكثر من إغراء للإضراب. حسب قول هارولد كلير مان وهو صديق لأوديتس "لقد وجد شبابنا صوته. لقد كانت دعوة بالانضمام للكفاح العادل من أجل مستوى أفضل من الحياة فى عالم متحرر من الخوف الاقتصادى، والزيف والعبودية المفروضة بفعل الغباء والجشع" (١٥) لكن لنأخذ قول كلير مان ثانية، فى مناسبة مختلفة يقول "القيمة الكاملة لكاتب المسرح الأمريكى (ليس من الواضح هنا إذا كان أوديتس هو المقصود فقط) إنه نشيط حساس شهوانى جدا" (١٦) وقد عبر أحد كتاب الدراما البلوريتارية البارزين، وهو مايك جولد عن فكرة مشابهة، عندما سئل عن مسرحية "الأم" لبريخت، "هل هى تنتمى إلى المسرح الرائد الذى شرع فى استكشاف القارة البكر فى الحياة الأمريكية" (١٧) هذه اللغة سوف تكون خارج الإطار الآن، لكن الانطباع يبقى، إن نغمة عاطفية كامنة طبيعيا فى التقاليد الأمريكية بدأت من أونيل فصاعدا، وإن كانت بنورها ترجع إلى الوراء على الأقل حتى لغة لينكولن، وجيفرسون فى إعلان الاستقلال. وبناء على هذا فهى ليست موضع تساؤل، وإن كان يمكن للعاطفة أن تصبح مفرطة، كما يحدث أحيانا فى أوديتس فالتقاليد العريقة، المتزاوجة مع الفردية، تجعل من المشكوك فيه بالنسبة لنغمة بريخت المركزة، أن تجعل نفسها محسوسة. ومن ناحية أخرى فإنه فى الولايات المتحدة الأمريكية قامت الجمعية الدولية لبريخت بإنشاء مركزها الرئيسى الآن (١٨).

التناقض بين المسرح الإنجليزى والأمريكى، فيما يخص بريخت لا يكاد يكون كبيرا فلم تكن هناك قط أنشطة تجريبية فى أواخر العشرينيات، وأوائل الثلاثينيات، لم

يكن هناك شيء على الإطلاق يمكن تسميته سياسيا بالمعنى الأمريكى والألمانى، فمسرح الجماعات الذى سمى نفسه ناديا خاصا لكى يتفادى الرقابة، قد قدم مسرحية أودين المسماة "رقصة الموت" فى ١٩٣٣، لكن رغم أن هذه المسرحية انتهت بظهور كارل ماركس، فإنها لم تكن حتى بالمعنى السطحى مسرحية شيوعية. فصبيانية أودين فى تزاوجها مع الغموض الصوفى، منعت المسرحية من أن يكون لها قبول خارج ما كان يعتبر دوائر السوفسطائيين. مسرحية "الكلب تحت الجلد"، التى كتبها كريستوف إشروود Isherwood مثلتها فرقة مسرح الجماعة فى ١٩٣٥، بها ميول ماركسية، لكنها ما زالت تحتوى على كثير من الإشارات والإيماءات الغامضة التى منعتها من الوصول إلى جمهور عريض، بينما مسرحية "صعود إف السادس" The Ascent of F .6 كانت نظرة إلى داخل الإنسان أكثر منها سياسية. أما مسرحية "على الحدود" التى طبعت سنة ١٩٣٨، فهى عن الفاشية والحرب ولكنها لا تحقق قبولا شعبيا. من الناحية السياسية فإن مسرحيات أودين وإيشروود لم يكن لها تأثير، ولم يقصد أبدا أن يكون لها أى تأثير[١٩]. أودين، الذى سمى أول بريختى فى إنجلترا، أنكر منذ ذلك الحين صراحة أى إمكانية لتأثره ببريخت فى ذلك الوقت، وإن كان قد اعترف بأنه مدين بشكل عام للدراما الألمانية، خصوصا للتعبيريين ولإرنست تولر (هذه الجملة كتبها مارتن إيسلن وبناء على هذا فإن فكرة المسرحيات الأولى لأودن وإيشروود تدين بالكثير لبريخت غير صحيحة) [٢٠].

شاعران آخران من شعراء الثلاثينيات كتبا مسرحيات سياسية: ستيفن سبيندر "محاكمة القاضى" عن النازية والشيوعية، وعن عدم جدوى الليبرالية فى ظل تهديد الشمولية، ومسرحية "نوح" التى كتبها سيسيل داى لويس ومسرحية "المياه" التى تفسر الطوفان، عندما تقوم جماهير إنجلترا فى يوم ما وتستعد من أجل عالم أفضل – وهى رمز يمكن أن تكون قد تمت استعارته من قصيدة مياكوفسكى "لغز- بوف" Mystery - Bouffe.

وفى الوقت نفسه، كما فى ألمانيا، ولكن على مستوى أقل، ظهرت حركات تتجه اتجاها خالصا نحو المسرح السياسى. قدم مسرح اليسار مسرحيات مونتاجو سليتر "الطريق الجديد يكسب" حول عمال المناجم فى ويلز، ومسرحية "عيد القيامة" ١٩١٦ "عن الانتفاضة الأيرلندية. وقد تم تكوين نقابة للمسرح بالاشتراك مع نادى الكتاب اليسارى لصاحبه فيكتور جولانز، بالاشتراك مع فروع أخرى فى كل أنحاء القطر. وفى لندن خلف محطة هيوستن، يوجد "مسرح الوحدة"، حيث يتم تقديم ليس فقط مسرحيات أوكازى، وأوديتس، أفينو جينوف وستيفن سبيندر، بل ربما العرض الأول الإنجليزى لمسرحية كتبها بريخت هى "أسلحة السنيورة كرارة". مسرح الوحدة، أيضا قدم على خشبته عددا كبيرا من الاسكتشات السريعة على الأسلوب الألمانى ومناظر موضوعة على أسلوب الجريدة الحية، وحقق نجاحا فى عيد الكريسماس ١٩٣٨ بمسرحية بانتوميم ساخرة، عنوانها "الأطفال فى الغابة" تحتوى على أغانٍ تهاجم أزوالد موسلى الفاشى. مسرحية "أين توجد تلك القنبلة"؟ التى كتبها هيلبرت هوج. "سائق تاكسى آخر فى لندن" حققت أيضا شهرة. لكن فى لندن عدد الناس الذين شاهدوا هذه الأعمال كان محدودا بحكم الأماكن الضيقة التى قدمت فيها[٢١].

خلاف ذلك لا توجد أى عروض لرجال أو نساء من الطبقة العاملة، أو تيمات تمس حياتهم بطريقة جادة، باستثناء إعداد رواية وولتر جرين وود "الحب على سبيل الصدفة" سنة (١٩٣٤)، والرواية ألفها جرين وود مع رونالد جاو، المعروف أساسا حتى ذلك الوقت ككاتب مسرحيات لتلاميذ المدارس، مسرحية إيميلن وليامز "القمح ما زال أخضر ١٩٣٨" حول شاب من قرية تعدين فى ويلز ومثل مسرحية إستانلى هوفتن "هندل يستيقظ" سنة ١٩١٤ وهارولد بريج هاوس مسرحيات كثيرة عن شعب لانكشاير – وإن كان لهذه المسرحيات أن تفخر بكونها المحلى فلا تسأل فيها عن تقديم أى مشاكل أو شكاوى.

أما المسرح فى أثناء الحرب العالمية الثانية، فلم يكن مناسبة للعرض السياسى أو الوطنى؛ فالسينما أكثر من المسرح كانت هى الوسيلة لحفظ الروح المعنوية، وإن كان عدد من شركات الويست إند، يطوف فى جولات، وهناك شركات ريبورتوار محلية كانت تقوم بتقديم عروض فى "مسارح جاريسون". من الناحية السياسية فالمسرحية الوحيدة ذات الأهمية فى الفترة كلها من ١٩٣٩ إلى ١٩٤٥ كانت هى مسرحية J.B.Priestley "جاءوا إلى مدينة"، وهى فنتازية طوباوية عن المستقبل الاشتراكى. إن قوة بريستلى كانت فى الكوميديات العاطفية الدافئة عن حياة يورك شاير سواء كانت فى شكل روايات أو مسرحيات. بفضل تقديم هذه المسرحية فى ١٩٤٣ حقق شهرته ككاتب مسرحى اشتراكى ومسرحيته "نداء المفتش" An Inspector calls وهى اشتراكية فى ميولها، قد اختيرت للعرض الأول فى موسكو، فى صيف ١٩٤٥، وقد قدر لها أن تحقق نجاحا كبيرا بعد ذلك بوقت قصير فى ألمانيا.

هكذا حتى ١٩٥٦، كان المسرح السياسى فى إنجلترا لا يزال جزءا صغيرا جدا من منشور الطيف - حتى باعتبار المسرح الأكثر جدية الذى قدم أساسا حتى الآن أسماء جديدة مثل، رونالد دنكان، كريستوفر فراى، ترينيس روتيجان، وجون وايتنج، فى تلك السنة التى شهدت العرض الأول لمسرحية جون أسبورن الطبيعية "انظر خلفك فى غضب"، مسرح البرلينير قام بزيارة مسرح بالاس فى لندن، لإنتاج مسرحية "الأم شجاعة"، "دائرة الطباشير القوقازية"، ومسرحية "طبول وأبواق"، (إعداد حر) لرواية فاركوهار "ضابط التجنيد" بالإضافة إلى ذلك فإن شركة المسرح التى تأسست فى المسرح الملكى بغرض معلن، هو تشجيع الروائيين المشهورين والشعراء للكتابة للمسرح. الإنجاز الواقعى كما يقول إرفنج واردل "هو إطلاق هيئة من المواهب الجديدة غير المرئية لكى تفيض على المسرح كقوة طبيعية"[٢٢].

من المسرحيين الذين أعطيت لهم الفرصة هكذا هناك، أولئك الذين كانوا يهتمون بالسياسة أكثر من مسرح العبث أو المدارس الأخرى: أرنولد ويسكر، بريندن بيهان،

جون أردن. أتيحت فرص كثيرة أخرى عن طريق جان ليتل وود فى الورشة المسرحية التى أقامتها فى ١٩٥٦ (بعد بدايات سابقة) فى حى الإيست إند فى لندن، حيث تم إنتاج مسرحية "أوه، ما أجمل هذه الحرب!" كان بها بعض الصفات البريختية، وإن لم تكن تحمل رسالة ماركسية، ومسرحية ويسكر قصيرة العمر "محور ٤٢" التى افتتحت ١٩٦٠ بغرض جعل الفن من الأنواع المختلفة متاحا لجمهور الطبقة العاملة.

ويسكر أساسا كاتب طبيعى أكثر منه بريختى. إنه يختلف أساسا عن بريخت فى رؤيته للفن، ليس على أنه وسيلة لتحقيق ثورة، بل كوسيلة تتضمن "البحث عن الحكمة، واحترام النفس، والفهم، وإعادة الثقة"[٢٣]، هكذا رغم أن ويسكر يضع نفسه مع اليسار المتطرف، وهو يهتم فقط فى الحقيقة "بسائق الباص وربة البيت وعامل المنجم وتيدى بوى "أطفال الدمى"[٢٤]. لا يوجد أى علاقة حقيقية بينه وبين بريخت. وحتى مع الفحص الدقيق لأسلوب عمله لا يمكن أن ينسب إليه سوى تأثير عام غير مباشر، بسبب المناخ البريختى لمسرح الطليعة[٢٥].

قلة قليلة جدا من كتاب المسرح الإنجليزى تأثرت تأثرا قويا ببريخت، وإن كان الاختلاف الملحوظ بين مسرحية جون سبورن "المهرج" ومسرحيته السابقة "انظر خلفك فى غضب"، حسب ما صرح به، يرجع إلى النظرة العميقة فى حدود الواقعية التى استمدها من بريخت. أما مسرحية لوثر التى كتبها سبورن فهى تحمل تشابها عائليا بجاليليو. إلا أنه لم يستخدم أساليب بريخت لأى غاية ماركسية، لقد لوحظ فى الحقيقة أن هناك، بالأحرى نوستالجيا فى بعض أعمال سبورن "الحنين إلى عصر الاستقرار والهدوء فى عهد الملك إدوارد. الذى يمكن فى بعض السياقات الأخرى أن ينظر إليه بغضب شديد"[٢٦] خاتمة لوثر حيث ترك لوثر بهدوء وهو ينشد مستقبلا أفضل، ليس بها شىء من تعريفات بريخت السابقة - فقط "المرأة الطيبة من سيتزوان" غامضة بنفس الدرجة. من الصعب أن تشعر أن سبورن فعل شيئا فى هذه الناحية أكثر من

تعلقه بتيار الموجة السائدة التى تصادف ظهورها مع نجاحه الأول فى عنصر تقليدى كما قال Weisc إن استخدام التكنيك "الملحمى" عند سبورن هو حلقة تجريبية فى حياته الإبداعية تكيفت مع الموضة"[٢٧].

سواء إن كان روبرت بولت قد استخدم راويا فى مسرحية "رجل لكل العصور"، بسبب بريخت، أو لأنه كان كاتب سكريبت إذاعى فهذا الأمر يبقى محل تساؤل. الشىء نفسه يصدر عن بيتر شافير "الصيد الملكى للشمس"، قيل إنها قد تأثرت بكل من بريخت وأرتود. وقد أعلن البعض عن تأثير بريخت أيضا على مسرحيات أخرى كتبها روبرت بولت، وبريندن بيهان وكريستوفر لوج، وجون وايتنج، وهو واضح فى جينز ساندرز كاتب مسرحية "هانز كولهاز"- التى قدمت لأول مرة ١٩٧٢.

بناء على اتفاق عام، فإن كاتب المسرح الإنجليزى، الذى تأثر أكثر ببريخت، كان هو جون أردن، ويعتبر "تليمذ بريخت الرائد" حسب ما جاء فى ملحق جريدة التايمز[٢٨]. أردن نفسه، فى حين أنه يتأبى على مثل هذا التعريف الضيق لوضعه، فقد صرح أنه ينتمى "إلى نفس التراث الدرامى مثل بريخت"[٢٩]، وهذا واضح فى كثير من الملامح المتشابهة فى عمله وقد عمل أردن على بعض حيل عملية، أخذها من بريخت إلى درجة ما: فهو يصف فى مسرحية "حرية اليسار" Left Handed Liberty أن أنوار المنزل يمكن تركها مضاءة عند بداية المسرحية، وفى أماكن أخرى يستخدم الكشافات الخلفية، والأقنعة، والأغانى بطريقة ليست مختلفة عن بريخت. فى "المرفأ السعيد" Happy Heaven هناك شخصية تخاطب الجمهور بنفس الطريقة التى تستخدمها شخصيات بريخت باستمرار فى عمله. وفى مسرحية "حمار العمل المنزلى" Work-house Donky هناك راوٍ يعلق على الحدث، لكنه أيضا شخصية فى داخل الحدث. حين ننظر إلى هذه الشخصيات فرادى ربما نجد أنه قد تم اشتقاقها من مصادر كثيرة، فى حالة تجميعها فإنها توحى بتأثير بريختى قوى، بل حتى تقليد مباشر من جانب أردن. بالمثل فقرات من مسرحية أرمسترونج "المساء الأخير" يقلد تقليدا مباشرا حيل

بريخت اللغوية. عندما يقترح لندساى لدولة الحدود الديمقراطية على النمط السويسرى، ويرد ماكلاس: إنه أمر مضحك وغير عملى. الشعب الإنجليزى لن يوافق على ذلك - لماذا لأنها تعنى السلام! وهذا صدى للسخرية فى "الأم شجاعة" حين نقول "لا تقل لى إن السلام قد انتشر" هذا شيء لا يمكن أن يخطئه أحد.

بالمثل فإن اختيار أردن للأماكن التاريخية والغريبة، وإن لم تكن غير عادية فى المسرح الإنجليزى، ربما تأثرت ببريخت، بل من الممكن أن ذروة مسرحية "رقصة سيرجنت موسجريف" قد بنيت على اختيار بريخت إعادة تمثيل حادثة قديمة فى اللحظة الحاضرة. فالفكرة كلها فى حملة موسجريف هى أنه يعيد للأمة الإنجليزية فى أيامه نصيبها من الذنب فى قتل شعوب المستعمرات، وإن وسيلته فى عمل ذلك هى أن يجبرهم على أن يروا فى الوضع الراهن انعكاسا للماضى، هذا رنين نغمة بريختية بالرغم من حقيقة أن القصة مبنية على فيلم أمريكى.

بالطبع، كان أردن يصنع مسرحياته الخاصة به بقدر كبير لا علاقة له ببريخت، مع ذلك فليس هناك كاتب مسرحى إنجليزى آخر، يمكن أن نرى عنده مثل هذه الملامح الكثيرة المتشابهة، وأن التأثير لم يكن دائما شيئا مفيدا، وليس من الإنصاف أن ننسب إلى بريخت أى قصور فى إعمال أردن، مع أن رغبة النقاد فى تشجيع أردن كموهبة جديدة قد أدت إلى مبالغة فى تقديرها، وإن وهج اسم بريخت قد أتاح لما فى أعماله من قصور أن تمر دون أن يلحظها أحد، هكذا فإن إحدى نقاط الضعف الأساسية عند بريخت هى استعداده لاتخاذ أى موقف تاريخى واختزاله فى شخصية أو فى شخصيتين، يفرض عليهما حينئذ أن يرمزا لقوة تاريخية عظيمة لا إلى أفراد. فى مسرحية "الإجراءات المتخذة" مثلا، فإن قتل الرفيق الذى أخطأ لم يبرر بمصطلحات الموقف الفعلى، وإن كانت القضية العامة الخاصة بالنظام الحزبى المتشدد، قد تمت مناقشتها على مستويات أكثر تجريدا، باعتبارها ضرورة تاريخية. أما فى

"الأم شجاعة" فهناك حرب حقيقة، وأن صاحبة الكانتين التى تنتفع بطريقة غير مباشرة من هذه الحرب تصور لنا كما لو أن الأسباب الاقتصادية للحرب تم كشفها، بدلا من اتجاه واحدة من الشخصيات ليست مؤثرة وليست ممثلة لتيار. لقد بالغ جاليليو كثيرا فى أهمية إنكاره بالنسبة لتاريخ العلم، مفترضا أن العلم لا يمكن أن يحقق تقدما مستقلا أبعد من ذلك بسبب إنكاره أمام محكمة التفتيش. بالمثل يصمم أردن فى مسرحية "سيرجنت موسجريف" موقفا قد يبدو من الناحية النظرية تعليميا. إن مسئولية الإنجليز عما يحدث فى مناطق أخرى من العالم باسمهم، هو شىء يجب أن يتم تدريسه بإعطائهم جرعة من الدواء الذى كانوا يصفونه: هذا ما يريد أن يقوله موسجريف. فالقصة الحقيقية مع ذلك، بعيدة عن إعطاء مثل هذه الفكرة. فإذا استطاعت المسرحية إطلاقا إقناع الجماهير فذلك لأن أردن يحتفظ برسالة موسجريف فى الظلام، حتى اللحظة الدرامية عندما يرفع فيها الهيكل العظمى وتتحول فوهة المدفع نحو الجماهير. بعد وقت من التأمل، يبدو واضحا أن موسجريف لم يكن واقعيا فى تخطيطه، حتى إن المشروع نفسه لم يكن يستحق التقدير. لا يمكن أن يكون أبدا قد فكر بطريقة جادة، إنه بإحضار أربعة جنود ومدفع إلى إحدى مدن التعدين الشمالية، وبتهديده أن يطلق النار على خمسة من السكان مقابل كل واحد من الخمسة الذين قتلوا نتيجة لحياده فى الخارج، إنه يستطيع أن يؤثر فى أى واحد من المتفرجين فى أن يرفض المستعمرات أو الحرب. فالقول بأن أردن كان يقصد إلى أن يكون ذلك واضحا، فهذا لا يزيد عن القول بأنه يفسر الماء بعد الجهد بالماء. فالمسرحية لا تبدأ بتناول مسألة الحرب بطريقة يمكن أن تكون مثمرة.

أردن نفسه لم يكن واقعيا فى تصويره للأشخاص والمواقف. فمن المستحيل أن نشعر بجون راسل تايلور عندما يقول: "فى كل مسرحيات أردن كل الشخصيات التى نقابلها هى أولا وفوق كل شىء أناس؛ وليست أفكارا صبت فى قوالب بشرية غامضة، مثبت فيها لافتة تقول "جيد أو ردىء"..."[٣٠]. الواقع أن تايلور نفسه يسلم بأن فى

مسرحية موسجريف "الكاهن والعمدة هما أقرب إلى شخصيات كاريكاتورية عدائية أكثر من أى شخصياته الأخرى"[٢١]، لكن هذا ليس كافيا؛ فالكاهن والعمدة هما مجرد دميتين للعب فى المدينة، يتميزان بغباء سياسى مفرط، مثل رئيس اتحاد التجار وولش Walsh إنهم ييسرون الأمر بالنسبة لمسرحية أردن لكى تبدو ذات مصداقية مؤقتة: فبدون العمدة لن يحدث مطلقا لأى واحد أن يعقد مؤتمرا للتعبئة، لتوفير كل شيء فى مدينة مليئة بإضرابات المنشقين، أو أن نفترض أن مساعدة موسجريف كان يمكن أن تكون مفيدة فى فض الإضراب، لو كان قادرا على إقناع قادة الحلقة لأن يسجلوا أنفسهم فى قوائم. أردن يفكر هنا، كما فعل بريخت فى مسرحية "الإجراءات المتخذة"، بعبارات عامة جدا، بعد أن ضمن أنه لن يكون هناك شيء مفيد عموما بالنسبة لأصحاب العمل، الذين ينتمون إلى عهد الملكة فيكتوريا فى حقيقة أنه يوجد جيش يمكن أن ينضم إليه صانعو الاضطرابات، فمن غير المحتمل أن يفكر أى واحد من أصحاب العمل فى التخلص من مشاكله، بأن يطلب من الجيش أن يجند له كل الأفراد المعنيين. فالظروف لا تلائم التاريخ الإنجليزى فى القرن التاسع عشر، ولا محاولة وولش فى سرقة المدفع تبدو محتملة كلية. فأعضاء اتحاد التجار الإنجليز، كانوا وما زالوا محبين للسلام، بحيث لا يرضون هذا الهروب - وإذا لم يكونوا فإن الأمر يحتاج إلى أحد الأبرياء لكى يفترض أن بندقية واحدة يمكن أن تكون ذات فائدة . تحويل القصة من فيلم WILD WEST FILM حيث الملابسات الاجتماعية المختلفة، ربما قد ضللت أردن هنا. لكنه قد أخذ طريقه بكل الملابسات فى القصة : فسباركى يموت فورا عند طعنه صدفة فى المعدة، فصاحبة المنزل عندما تسمع صرخته تقتنع بسهولة بواسطة موسجريف فلا تفعل شيئا إزاء ذلك، حيث إن الانتباه للواقع سوف يعوق تقدم المسرحية إلى الحد الذى يريد أن يصل إليه أردن، لذلك فإنه يتجاهل أو يتلاشى الصعوبات أو المعوقات. لكن فى المقدمة يتحدث عن أنه كتب عملا واقعيا[٣٢].

إن لغة الشخصيات غيرعادية. ففى أفضل حالاتها يمكن تذكرها، كما فى السطور التى تقولها آنى لموسجريف.

إن ريح الشمال فى زوجين من الطواحين.

كانت هى أبوك وأمك.

لقد أنجبوك فى عملية طحن باردة.

فليساعدنا الرب جميعا إذا أنجبوا لك أخا.

إنه غالبا ملىء بالألغاز إلى الحد الذى يبدو فيه أنه ليس لغة إنجليزية. فليس هذا موضوع إيحاء شعرى أو غموضا، وإن كان فى بعض المناسبات،فهذا صحيح، فإن الغموض على الأقل جزئيا يرجع إلى الفكر. إن شروح موسجريف لرسالته هى قضية مطروحة للنقاش : فالصياغة اللغوية غريبة، ولكن النية واضحة بجلاء " كل واحد فينا مذنب بدم شخص معين. فقد جئنا لهذه المدينة لكى نستعيد هذا الذنب إلى حيث بدأ". عبارة "استعادة هذا الذنب" توحى بأن نتتبعه إلى الوراء " و " ندفعه إلى الوراء " وهو ما يمكن أن يكون غموضا حقيقيا؛ فالصعوبة فى رؤية كيف أن الذنب فى قتل الناس فى المستعمرات، يمكن أن يكون قد بدأ بعمال المناجم الإنجليز الذين يعرضون هنا باعتبارهم هم أنفسهم ضحية الاستغلال، ومعادين للحكم العسكرى، لكن تلك مشكلة المسرحية كلها. فلم يتم التفكير فيها جيدا.

هناك ملامح أخرى فى لغة أردن مثيرة للألغاز لسبب مختلف، فلا يبدو أن هناك فكرة، فى تغيير استعمال الجملة فى اللغة الإنجليزية، مثال ذلك" والآن دعنا نرى إذا كنت أستطيع تحويل بعض الكروت الصالحة إلى جانبى للحصول على فرق" أو بالإشارة إلى نفس لعبة الأوراق " نحن نلقى بالملكة الحمراء فوق الورق " من المفترض أن أردن قد كتب بلغة قطر شمالى فى هذه المسرحية، التى من المؤكد أنها تحتوى على كلمات من لهجة شمالية. لكن لا توجد لهجة تستخدم الإنجليزية كما يفعل أردن هنا.

'There's two ways to solve this colliery';

'You needn't reckon on to get any more here';

'I'll sing for me drinking, missus';

'Because we're there to serve our duty';

'Show ' em all the best equipment; glamourise' em, man i';

'Youe seem a piece stronger than the rest of 'em '{the idiom would be right in German};

'I didn't want to pay for him {Billy Hicks, the man killed in the colony} - what had I to care for a colonial war?'

هناك طريقان لحل هذه الفحامة (منجم فحم)

لا داعى لأن تفكر فى الحصول على أكثر من هذا هنا

سوف أغنى لنفسى وأنا أشرب يا سادة

لأننا هناك نؤدى واجبنا

اعرض عليهم كل المعدات الحسنة؛ ولمعها يا رجل...

"أنت تبدو قطعة أقوى من بقية القطع"

(المصطلح قد يكون صحيحا باللغة الألمانية)

لا أريد أن أدفع له (بيلى هيكس، الرجل الذى قتل فى المستعمرة) لماذا أضطر أنا للاهتمام بحرب استعمارية؟

الاعوجاج فى هذه اللغة يتوافق مع الاعوجاج فى بنية المسرحية وفيما وراءها من تفكير. فواقعية اللغة جرى إهمالها كواقعية الحياة اليومية.

ويظل صحيحا أن رقصة سيرجنت موسجريف فيها إبداع مسرحى، أكثر من أى مسرحية إنجليزية فى فترة بعد الحرب، وأن الكثير من هذا أصيل، ليس له علاقة ببريخت. فاستعمال الرمز - سترات الجنود الحمراء، والخاصة بالحب، اللون الأسود فى لقب موسجريف، وهو لون الموت، الأبيض لون الثلوج، رقصة هيكل موسجريف العظمى، والرقصة التى قادها المراكبى كما لو كانت تكرارا لها - ليست بريختية لكنها مدهشة من الناحية المسرحية وكذلك استعمال المواويل التقليدية بل وشكل الموال، فرفض أردن أن يعطى الدوافع الاقتصادية نفس الثقل الذى يعطيه لها بريخت، يتيح لأردن فرصة لخلق شبكة من العواطف الموحية. إنه مهتم بالعواطف أكثر من بريخت، والانطباع الذى يتركه موسجريف خلفه يرتبط ارتباطا وثيقا أكثر بالدراما الشعرية من النوع الرومانسى أكثر من ارتباطها بالتحليل السياسى الحزبى.

بصرف النظر عن أردن، فمن الصعب أن تتبع تأثيرات محددة وبعيدة المنال لبريخت عند كتاب الدراما الإنجليز عموما لكن أصبح من المقبول على مستوى واسع، أن وجوده فى المسرح الإنجليزى كان عاما. وكما قال ألن براين فى الصنداى تليجراف ١٩٦٦: "لو أن بريطانيا كانت دولة ماركسية، ربما مع كينيث تينان كوزير للثقافة، فإننى لا أعتقد أن المشاهدين كان يمكن أن يتعرضوا بلا هوادة لأعمال بريخت على مدى العشر سنوات الماضية .فهو يحل محل شكسبير سريعا باعتباره طوطما مسرحيا ينبغى رفعه إلى قمة السارية فى أى شركة تريد أن تعلن عن"جديتها". الجملة الأخيرة صادقة فى كل الأحوال، ما لم تشوه، وأن تحمل بعيدا بطريقة ساخرة فى عمل عنوانه "شق طريقك إلى المسرح" (٣٣) التى كانت تنصح القراء فى الستينيات، أنه بالنسبة لحفلات الكوكتيل فإن بريخت هو وحده الذى يستحق حفلة فى فندق أربعة نجوم.

الحقيقة هى أن أعمال بريخت، وتأثيرها على الإنتاج المسرحى الإنجليزى، كان أكثر أهمية من تأثير بريخت على كتاب الدراما كأفراد. حتى ١٩٥٦ كان بريخت يعرف بالكاد فى إنجلترا، رغم شهرته فى ألمانيا. فى تلك السنة فقط ظهرت مسرحية "الخوف والبؤس فى الرايخ الثالث" مطبوعة سنة ١٩٤٨، تحت عنوان "الحياة الخاصة لمستر ريس" The Private life of the Master Race وإن كان كثير جدا من الترجمات الإنجليزية قد تم نشره فى الولايات المتحدة [٣٤]. فإنه لم تكد تنشر عنه أى مقالة أو إشارة إلى مسرحياته فى إنجلترا (وإن كانت "الأم شجاعة" قد أنتجت سنة ١٩٥٥ بواسطة جان ليتل وود، وأنه قد سبق لها إنتاجان آخران قبل زيارة مسرح الإنسامبل بشهور قليلة).

إن إنتاج ليتل وود بصفة خاصة قد تعرض للنقد الشديد من جانب كينيث تينان[٣٥]. أما إنتاج المسرحية نفسها عن طريق مسرح الإنسامبل فلم يقابل بحماس كبير من نقاد مسرح لندن عموما، باستثناء مستر كينان نفسه. آخرون ممن يرتابون فى "الخداع الفكرى" الناقدون لتنازل بريخت نحو الجماهير، امتدحوا التمثيل ولكنهم اشتكوا من الحركة البطيئة والملل. لم يجادلوا فى جمال المناظر. لكن عمل بريخت لم يؤسس نفسه مع نقاد الصحف بعد، حتى بعبارات إنتاجه هو. وإن كان هناك لا يزال حاجز اللغة الذى يجب أن نتذكره. ولم ينجح بدرجة أفضل فى الإنتاج الإنجليزى لمسرحية "المرأة الطيبة" فى ذلك الخريف بالمسرح الملكى. وإن كانت مدام بيجى أشكروفت قد حظيت بالمديح لأنها لعبت دور شن تى، لكن المسرحية ذاتها قد اعتبرت مملة ربما يكون صحيحا أن قمع انتفاضة المجر بواسطة القوات السوفيتية فى نوفمبر قد ساهمت فى وجود حالة عامة معادية للشيوعيين.

المساندة التى لقيها بريخت فى الإذاعة البريطانية من مارتن إيسلن وفى مسرح الأولدفيك من كينيث تينان، ومن جون ويليت فى الملحق الأدبى لجريدة التايمز كان يعنى، على أى حال، أن بريخت ما زال يجد مستمعين، حتى وإن كان أسلوب الإنتاج

لعدة سنوات ما زال فى التقاليد الإنجليزية أول إخراج يشبه إخراج بريخت حقيقة وذلك فهو أول عرض بالإنجليزية يعطى فكرة عن أسلوبه فى المسرح كان النسخة التى قدمتها شركة شكسبير لمسرحية "دائرة الطباشير القوقازية " سنة ١٩٦٢، التى حققت إعجابا عاما مع تحفظات قليلة وحقيقة أن هذه كانت أقل المسرحيات الماركسية وضوحا بين مسرحيات بريخت كلها ربما ساعد على النجاح؛ لأنه فى ذلك الوقت بنى حائط برلين، وفى ألمانيا الغربية كانت مسرحيات بريخت مؤقتا خارج نطاق الذوق العام. (فالطريقة غير السياسية التى كانت تراعى فى بعض أعماله فى إنجلترا يمكن قياسها فى ضوء حقيقة أن فى سنة ١٩٦١ قدمت جاليليو بواسطة طلبة جامعيين من جمعية المحافظين فى كنيسة الجامعة بكمبردج). "إن إنتاج مسرحية "بعل" فى مسرح فبنيكس١٩٦٣ فى لندن، لم يكن ناجحا. ولوقت ما حتى الزيارة الثانية لمسرح الإنسامبل سنة ١٩٦٥، كانت معظم العروض غير مقنعة بصورة جادة – لقد مضى إيسلن إلى حد القول " إن الخلاصة النهائية لبريخت نفسه فى إنجلترا يجب أن تكون: إذا رأيناه فقط بدون أن نسمع كلماته، فسوف يكون ناجحا، إذا تم فهم نصوصه المترجمة، فإنه يكون فشلا كاملا" [٣٦]. هذا الحكم القاسى لا يعكس وجهة نظر جمهور المسرح بعد ١٩٦٥؛ فالصحافة لا تزال معادية فى بعض النواحى [٣٧] لكن مديرى المسارح كانوا مقتنعين أن المتفرجين كانوا مقبلين، لقد تم الاختراق.

ففى خلال الستينيات، أصبحت تكنيكات بريخت معروفة بصورة متزايدة. وصار من المعتاد أن نستغنى عن الستائر الأمامية، وأن نظهر كل أجهزة الضوء بشكلها الكامل للجمهور، ففى وقت من الأوقات، أصبح من المعتاد عموما أن نعلق لافتات تعلن عن مضمون المشهد التالى. فى مسرح Stratford-upon-Avon أصبحت العربة المغطاة "للأم شجاعة"رمزا لنوايا بريخت: وقد رأينا نسخة من هـذه فى مسرحية "هنرى الخامس" وفى "كلوريانوس" وأيضا فى مسرحية "كما تحب". فى خلال نفس الفترة كان من المعتاد أن يقدم لرواد المسرح فى ستراتفورد، برامج تتضمن حقائق

تاريخية عن الشخصيات التى كتب عنها شكسبير، كما لو كانت المسرحيات تسجيلية ومتصلة بالأزمنة التى يفترض أنهم كانوا يعيشون فيها، أو إلى سياسة الوقت الحاضر. ليس فى هذا نقد سياسى إلى الحد الذى جعل بريخت يعيد كتابة كوريليانوس، الحقيقة عندما قام المخرجون الألمان من مدرسة بريخت بمحاولة إنتاج مسرحية شكسبير فى المسرح القومى وصبغوها بمسحة سياسية، فإن ممثلى الأولدفيك اعترضوا بقوة [٢٨]. وفى مسرح شكسبير الملكى، فإن السياسة كانت تنحصر فى الإنتاج غير الشكسبيرى مثل مسرحية بيتر بروك المرتجلة عن الحرب الفيتنامية وعنوانها US.

إن تأثير بريخت على عروض شكسبير يمكن أن يكون شدا للعزائم. واحد من أفضل العروض كان "هنرى الخامس" فى منتصف الستينيات الذى أعطى العربة لفلويلين مقابل مكتبته من المجلدات عن سلوك الحرب، وأعاده إلى الحياة ليس بطريقة كوميدية، بل كعلامة على عمق التفكير فى أمور الأسلحة. ومسرحية هنرى التى قدمها أيان هولم، كانت صيحة بعيدة عن صيحة أوليفييه، التى قدمت فى الوقت الذى كانت فيه الحرب العالمية الثانية تجر أذيالها، وفى روح كرسبن كريسبيان. وعندما وصل الأمر إلى حد قتل السجناء الفرنسيين، فإن رؤية بريخت الثاقبة أوصلتهم إلى موضع الملك ليعطى مثالا بأن يقطع رقبة أول واحد بنفسه. ولكن هذه قدمت كقبول لضرورة دموية أكثر من أنها إدانة. أما ما يشبهه بريخت كثيرا فى هذه، وفى الإنتاج كله كان جوها القابض، الدعوة الحادة للنظر فى معناها الكامل. النظرة الباردة الطويلة كانت نظرة ثاقبة.

فى كثير من النواحى، كان تأثير بريخت يسير فى طريق كشف الأوهام. لقد مال هو بنفسه فى تلك الناحية، ملاحظاته عن البطل التراجيدى فى كتاب"الأورجانون الصغير" كانت معادية عموما[٢٩] وغير دقيقة - إنه يسىء ذكرى "أوديب" كلية - "ومسرحياته لتدريب الممثل" أعاد كتابة مشاهد مشهورة فى شكسبير لكى يذكر من

يقومون بأداء الأدوار الاقتصادية المريبة للشخصيات التى كانوا يلعبونها، إنهم يتحسسون الأهمية الكاملة لهذه المشاهد. ليس فى مقدور الإنسان أن يلقى باللوم على تأثيره كلية لقلب الأوضاع إزاء أبطال شكسبير، الذى ابتدأ سابقا مع ت . س. إليوت ، و د. هـ. لورانس إن عملية التسيس للاتجاهات الجديدة ترتبط تأكيدا بآرائه.

وسوف يكون من عدم الإنصاف لبريخت، مثلا، أن نحمله الآراء التى عبر عنها شارلز مارويتز عن هاملت المخرج المساعد لبيتر بروك فى إنتاج R .S .C لمسرحية الملك لير، والذى كتب نسخة للكلية من "هاملت"، ومخرج عديد من العروض لمسرح الويست إند. هاملت بالنسبة لمارويتز هو صبى أرستقراطى مدلل "وخامل" يقتل كلودياس فى حالة رعب أفقده القدرة على التفكير. هوراشيو، فى لحظة موت هاملت "يحاول يائسا أن يحتوى ضحكة" – وفى أحد عروض R .S.C تم تقديم هذا التفسير فى العرض. وباعتباره أكثر الشخصيات الغريبة الموالية لقانون شكسبير، فإن هوراشيو عند مارويتز هو انتهازى يدرك فى آخر لحظة أنه كان يراهن على الحصان الخاسر. أما أوفيليا فهى معلقة بين نارين، إذ ترفض تماما النصائح الأخلاقية التى يقدمها أحد المنحلين "، المنحل هو أخوها الذى "قام بنصيبه فى الدعارة". أما الشبح فهو كائن عجوز مقلق محب للانتقام، أما بلونيوس فهو أحمق، فى حين أن كلوديوس "من بين الجميع نراه ملكا ذا فاعلية وسياسيا محنكا". (فهو يملك من الكياسة ما يجعله يخفى سر جريمة القتل) إن فكرة الرواية تتكشف لتبدو شديدة البساطة، هاملت مثل أولئك المثقفين الذين يثورون ضد الحرب فى فيتنام، أو الديكتاتورية اليونانية لكنهم لا يفعلون شيئا لوضع نهاية لهذه الشرور.

هذه النسخة من المسرحية بدأت كمسرحية تدريب، "تمرين مهارة"، من الواضح أنها على نمط بريخت [٤٠]. إنها شديدة القسوة فى أحكامها على الشخصيات أكثر من أى تعليق لبريخت، ورغم أنها قامت بجولات واسعة وحققت نجاحا معتبرا، حسب تقرير ماروتز فإنه يسجل أيضا بعض الانتقادات الصادمة والعنيفة. وعلى عكس مقطوعات

بريخت المخصصة للتدريب، فلم يقصد بها أن ترفع من تقديرها للأصل، وفكرة ذكر ذلك هى أنها نبعت كجزء من موسم "مسرح القسوة " فى مسرح ladma الذى يديره ماروبتز وبيتر بروك.

مستر بروك كان - ويظل - أعظم المخرجين ذوى الأصالة المدهشة فى المسرح الإنجليزى فى الخمسة عشر عاما الأخيرة. إن مغامرته فى "مسرح القسوة " التى ترجع إلى أرتود أكثر من بريخت، لا تستبعد إعجابا عميقا ببريخت. فى الحقيقة، إن بروك قد نظر إليه باعتباره تحديا لكل المسارح فى العالم "أن يغرقوا أنفسهم فى أعمال بريخت، أن يدرسوا فرقة الإنسامبل، وأن يروا كل جوانب المجتمع التى لم تجد مكانا فى كل مسارحهم المغلقة"(٤١). إن عروض بروك كانت تميل مع كثير من عروض R.S.C لنسخ شكسبير، إلى ترجمة "الإغراب" كما لو كان يعنى "عدم التغريب" - وهو ما كان على الأقل جزءا لما يعنيه بريخت. لكن "أن تجعل الشىء غريبا" أى أن يثير الكراهية أو عدم الثقة " - الذى كان يعنيه بريخت أحيانا، فى التطبيق. الشكل البسيط لهذا كان فى إنتاج R.S.C لمسرحية "كورليانوس" عندما أرادوا التأكد أن الجمهور كان يدرك نقطة الضعف فى هذا الرجل العسكرى، فقد عرض جالسا على الأرض يدقها بين ركبتيه بقبضتيه، فى استعراض لفورة غضب. هذا التنازل نحو الجماهير هو ما يشكو منه نقاد لندن ونيويورك فى أعمال بريخت منذ البداية.

"الإغراب" الذى تبناه بيتر بروك لا يمكن أن يؤثر فى شخصية واحدة فقط بل فى المسرحية كلها؛ ففى إخرجه "الملك لير" قام بإجراء عدد مدهش من التدريبات، مماثلة لما فعله ماروبتز فى "هاملت"، حتى وإن لم يكن قد عبر عنه بهذه الألفاظ الفاحشة. يحكى بروك فى إحدى محاضراته أنه أعطى احتجاجات المنافقين بالحب للملك لير من جانب جونريل إلى امرأة من الجماهير التى لم تر ولم تقرأ "الملك لير" قط، فوجدت أنه من الصعب جدا أن تقرأ بغير بلاغة أو سحر، حتى عندما قيل إن هذا الكلام مفروض فيه

أنه حديث امرأة شريرة [٤٢] سواء كان أو لم يكن كنتيجة، فإنه قدم جونريل وريجان فى إنتاج مسرح R.S.C على اعتبار أنها امرأة ذات أسلوب وحسنة التربية ... لديها هدوء وذات سكينة اجتماعية "، ليستشهد من حديثه عن جونريل، وأن يعطى انطباعا أوليا أنهم كانوا بنات عائلة ملكية بدرجة معقولة، تم إعدادهم لإعطاء الملك لير بعض الراحة فى سنين شيخوخته لقد وجد أيضا إدموند ولو أنه "من الواضح وغد فى المشاهد الأولية ... حتى الآن نجده أكثر الشخصيات سحرا وجاذبية" [٤٣] إن إخلاص كورديليا وولاء كينت فى المشاهد الأولى لم يلفت نظره بطريقة واضحة، على العكس، "نحن لا نتعاطف فقط مع جونريل وريجان بسبب الوقوع فى حبه، ولكننا نميل إلى جانبهم فى رؤيتهم لإدموند أنه شرير بدرجة مثيرة للإعجاب" [٤٤].

على أساس هذا الانقلاب فى التوقعات التقليدية، أدخل بروك فى إخراجه مشهدا يقوم فيه لير بالمشاحنة مع فرسانه محدثا ضوضاء عالية جدا، منتهيا مثل كوريليانوس، فى نوبة حدة صاخبة، حيث يقلب الطاولة وعليها الكؤوس المعدنية، حتى جعل جونيريل تصاب بصدمة لا تحتملها فترسله إلى ريجان، بالمثل فى قلعة ريجان تبدو معاملة كنت الخشنة لأزوالد معاملة انتقامية ووحشية، بينما كان لير يقدم بغير إجلال على أنه رجل عجوز حاد المزاج خشن الصوت، أشيب الشعر متغطرس. إطار المسرحية لا يمكن بالطبع إنكاره، وأن الإخراج لم يكن مثيرا . بول أوسكوفيلد مثل لير جذب مشاعر عميقة غير متوقعة عن طريق التمثيل. لم يكن مدهشا أن يشعر بروك بأنه قادر على القول فى كتابه، على كل، نحن مجبرون على مواجهة مسرحية ترفض كل المواصفات الأخلاقية "(الندم الذى كان يقدمه إدموند على سرير الموت تم قطعه فى العرض) فأى مسرحية "شاسعة معقدة منسجمة الخطة صممت لكى تدرس قوة وفراغ اللاشىء – الجوانب الإيجابية والسلبية الكامنة فى نقطة الصفر" [٤٥] ما كان بريخت يمكنه أن يصل إلى هذه الخلاصة البوذية الجديدة. بروك أيضا يقترب جدا من معالجة بريخت لمسرحية

"إدوارد الثانى" لمارلو، التى حولها بريخت إلى مسرح القسوة بدلا من إعداد بريخت الأخير لشكسبير، لكن لا يمكن القول إن بروك فى تفسيره "للإغراب" بهذا المعنى، كان مخطئا بوضوح فى فهمه للنظرية. إن منهج بريخت فى تناوله لشكسبير وسوفوكليس، سواء فى إعداده أو فى تعليقاته. وفى مقطوعاته التدريبية، كان قادرا على إنتاج هذه الغلظة والعاطفية. إن الاختلاف الأساسى بين بروك وبريخت، هو أن بريخت يغرب لكى يحقق عالما أفضل، فى حين أن بروك يؤمن بأن الإغراب ينبغى أن يكون مرتبطا بالتحقق الداخلى.

فى خلال الستينيات وأوائل السبعينيات، انتشرت تكنيكات بريخت فى كل فروع المسرح، هناك إغراب: هاملت، فى إخراج جونسون ميللر إذ حوله إلى شخص أبله؛ فالملك قد أصيب بالملل بمشهد مصيدة الفئران كله، وطالب بإضاءة الأنوار ليمنع نفسه من التثاؤب أكثر من الخوف من المسرحية، هاملت وهو يلعب الاستغماية بعد قتل بولونيوس يندفع نحو الجنود المندهشين الذين لا يستطيعون فهم سلوكه الصبيانى. هناك عملية إعداد لخشبة المسرح: فى جون مونتيمور فى مسرحيته المتواضعة "رحلة حول أبى" تمثيل بغير فكر ولكنه يقدم المتعة، العرض كله، الديكور، الإضاءة، الحكاية، كانوا من عمل بريخت. تتبع شين كينى للعمل الموسيقى أوليفر ! حظى بالمديح من أجل صفاته البريختية[٤٦]، فالمسرحية الشعبية "الله يتكلم" GOD SPEK التى استمرت فترة فى بدروم كاتدرائية القديس بولس، وسعت من نوع "الإغراب" بالنسبة إلى يسوع المسيح، الذى ظهر كمهرج، والتفسير الذى قدمه المؤلف فى لقاء تليفزيونى هو أن المهرج هو أقدس الرجال فى المسرحية، فإن غفران الخطايا قدم بصورة حرفية كعملية استجمام وتبييض لشخصية المسيح، مرتديا ملابس قصيرة وجوارب لاعبى كرة القدم، وفرشة ألوان يحملها يوحنا المعمدان. والمسرحية المشهورة بالمثل هى "المسيح النجم الأسمى" Jesus Christ Super Star فى عرضها بلندن سنة ١٩٧٣، قدمت عملية الجلد على أرضية شفافة محددة بمربعات مثل مربعات الشطرنج أو البنجو كارد،

عنـــد كل ضربـــة تنزل عليه يضىء أحد الأرقام فى أحد المربعات الملونـــة بأحمـــر حتى يكتمل عدد ٣٩، وهكذا يكون البيت قد اكتمل ولم تعد فى حاجة إلى المزيد.

وفى الكثير من هذا ابتدأ بريخت تطورات العصر أكثر من أنه استوحاها. لقد تكلم مفضلا لكل من الانفصال والتجمد، فى أوقات محددة من حياته، دائما بغاية نهائية هى تغيير المجتمع، ليس قط عن طريق السخرية أو مجرد الترحيب بكل شىء كما فى بعض الإنتاج الإنجليزى. والتأكيد الخاص على القسوة لم يأت منه، بل من أرتود، الذى كان غرضه كله ليس أبدا ساديا بالمعنى العادى للكلمة، بل الأصح بمعنى الماركيز دى صاد نفسه - ذلك أن - أرتود كان يؤمن بضرورة القسوة، التى كانت فى أى الحالات، كما رآها هو ليست شيئا بدنيا، من أجل التحقق الكامل للطبيعة الإنسانية. لقد اقترب بريخت جدا فى هذا من "بعل"، وفى "غابات المدن" وكذلك فى" إدوارد الثانى" بقدر ما تأثرت هذه المسرحيات بنيتشه، وقليل مما كتب فى ألمانيا فى ذلك الوقت لم يتأثر به، فأفكار بريخت ارتبطت بأفكار أرتود فى وراثة عادية تمتد، عن طريق نيتشه إلى الماركيز دى صاد نفسه؛ فعنصر القسوة فى مسرحية "القديسة جان فتاة الحظيرة" أو فى المهيجين فى "الإجراءات المتخذة" بها خلفية فلسفية مما يجعلها جديرة بالاهتمام.

هناك أيضا التقاء لتيارات فى مسرحية حقق فيها بيتر بروك واحداً من نجاحاته المرموقة، هى مسرحية بيتر فايس "اضطهاد واغتيال جان بول مارا"، من الناحية الفنية هى جولة للقوة، يتصارع فيها الكثير من مستويات التفسير ضد بعضها بعضا، وتتقابل فيها تقاليد أرتود وتقاليد بريخت عادة[٤٧]. يقدمها نزلاء مصحة شارنتون للأمراض العقلية، فى ظل إدارة الماركيز دى صاد. حبكتها الأساسية تدور حول اغتيال مارا فى أثناء الثورة الفرنسية بواسطة شارلوت كردى. مضمون المسرحية لا علاقة له بالقصة أكثر من عرضها؛ لأن فايس لم يكن مجرد راوية، يقف خارج الحدث كله بل أيضا لديه دى صاد على خشبة المسرح، يتدرب على مسرحيته التى فيها مارا هو الشخصية الوحيدة - وإن كان شخصية قادرة على أن تتكلم خارج المسرحية التى فى داخل

المسرحية إلى دى صاد نفسه، وفى الوقت نفسه هناك جمهور المسرح الذى قصد به أن يعكس توقعات ماركسية كرد فعل للأعضاء البرجوازيين الجالسين فى المقاعد الأمامية بين جمهور المسرح الحقيقى. بالإضافة إلى هذه العقدة فى الصندوق الصينى، يوجد تواز بين الجنون الحرفى للممثلين، وجنون عصر الإرهاب الذى يعيدون تمثيله، وتواز أكثر بين عصر الإرهاب والماضى النازى، الذى أراد فايس بالتأكيد أن يتيح لجمهوره الألمانى أن يلاحظه. الصعوبة مع هذا الإغراب الكثير جدا هى، حيث فى بريخت كقاعدة، هناك معنى مناقض يقرأ بوضوح فى المعنى الظاهر للمشاهد والأحداث، أما عند فايس فإن المعانى تعكس بعضها بعضا بطريقة لا نهائية، كما لو كان فى زوج من المرايا المتقابلة.

إن مشكلة التفسير أمر يستحق الاعتبار؛ فمارتن إسلن يرى أن القيمة الأساسية للمسرحية "كاستعارة همجية للحالة الإنسانية نفسها"(٤٨). أما سوزان سونتاك فتعلق "الجنون يصبح هو الشيء المميز، استعارة حقيقية للعواطف، أو، ما هو الشيء ذاته فى هذه الحالة، النهاية المنطقية لأى عاطفة قوية(٤٩)"، بالنسبة لهاتين حجة سونتاك هى أقلهما واقعية. كثير من العواطف القوية غير محتمل أن ينتهى بالجنون، ولا يوجد مطلب منطقى يفرض ذلك. من ناحية أخرى فإن وجهة نظر مستر إيسلن فى المسرحية بينما هى تتجاوب مع رؤية فايس عندما يتحدث عن "هذا بيت الجنون فى العالم"(٤٩) لا يقول شيئا عن الكيفية التى وصلت بها المسرحية إلى مثل هذه الاستعارة. حصر المسرحية فى مستشفى مجانين له نتيجتان: إن هناك إمكانيتين فقط لتغيير الحالة الإنسانية. إنها مسألة اختيار إما طريق مارا الدموى فى الثورة الدموية فيها رياضة المجانين الثوريين تمثل تعليقا كافيا، أو العلاج الذى يصفه دى صاد الذى يستغنى عن قسوة الجيوليتين، ويحل محلها قبول دموى كامل للقسوة الشخصية والفردية، تحقيق كامل للطبيعة الإنسانية. بمفهوم أن هذه المسرحية قد راقت لمستر بروك الذى شعر بأنه مجبر، فى حالة كينج لير "أن يواجه مسرحية ترفض كل مقاييس الأخلاق"(٥٠)

افتقاد الغاية فى مسرحية مارا- صاد يتفق جيدا مع تلك النظرة للأمور. لكن بالرغم من النجاح المسرحى العظيم لمارا صاد فى إخراج بروك، فإن فيها إفراطا من الناحية المنطقية والفكرية إن مسرحيات بريخت الأخيرة أكثر إنسانية بطريقة مدهشة، أكثر توازنا وتقديرا، حتى حين تجرى مقارنتها ببعض المقارنات الأخرى؛ لأنها تحمل ملامح تبدو مشوهة بطريقة شاذة.

الحقيقة التى لا بد من مواجهتها فى إنجلترا، أن عمل بريخت جاء على خشبة المسرح الإنجليزى كأنه جاء إلى فراغ. فلم يكن هناك تقريبا أى تاريخ للمسرح السياسى فى إنجلترا، وما كان موجودا ليس له أمل فى نجاح سياسى. فالحزب الشيوعى فى بريطانيا العظمى كان صغيرا جدا، ومع أن الماركسية كانت لا تزال موضة متهافتة، فإن الاتجاه مع كل رواد المسرح تقريبا هو أن يأخذوا تكنيكات بريخت ونظرياته، بينما هم يجهلون أصولها فى الفلسفة الماركسية. البديل للماركسية بمصطلحات الفلسفات الشاملة على "الموديل الأوروبى" Weltanshauunen، كانت شكلا من أشكال الحيوية سواء استمدوها من بيرجسون، أو من نيتشه، أو من مصدر آخر، وهكذا حدث أن تقليدا دراميا قويا فى هذا النوع نزل عن طريق ستريند بيرج، وبرانديلو إلى المسرح الفرنسى، إلى أرتود وجينيه. والتقى هذا فى مسرح بريخت، وحيث كان اعتناق طرقه أو مناهجه يعنى شيئا مهما، حيث لم يكن هناك ذوو الجباه المتوسطة أو المسرح التجارى الخالص، بل إنه اتجه إلى شكل من أشكال تأكيد الحياة فى وجه العبث، شىء ما بروح رقصة المراكبى فى سيرجنت موسجريف، بتكرارها الدائم لعبارات "ميشيل فينيجان، ابدأ ثانية" فقط اثنين من" Weltanshauunen يمكن تصورهما حقيقة: قبول بالصيرورة الأبدية أو الدائمة، أو مطلب ثورى لتغيير كل شىء تغييرا كاملا. المسرح الإنجليزى الجاد مال فى السنوات الأخيرة إلى أن ينحاز بنفسه إلى نظرية الحدوث الدائم يقبلونها ضاحكين ربما، لكنهم لا ينظرون إلى أى تغيير أصولى. وقد فعل بيتر فايس نفس الشىء، إلى أن تحول إلى الماركسية، لكن مسرحياته منذ ذلك الحين قد أظهرت انحدارا.

فى الوقت نفسه، يقف بريخت عاليا فوق كثير من مقلديه، كرجل مسرح ما زال فى أحسن حالاته يكافئ بعض الصفات الإنسانية دون تراجع ساخر التفضيل الذى ينبغى السعى إليه أحيانا وليس موجودا على الدوام، لكنه يبقى كعلامة مميزة لروحه، سماه بنفسه عصور الظلام نحن نذكره بأفضل إبداعاته، بسبب الحدة التى يفحص بها المشاكل الأخلاقية والاجتماعية، التأقلم الحكيم لرغباته لكى يستغل كل حالة، وكل حد من حدود المسرح، لكى يعكس أحوال وظروف المعيشة، تطهير شفقته من النفاق الذاتى للعرفان الواقعى بالاحتياجات الإنسانية، وحيويته الفياضة. إذا كان الناس لا يتذكرون شيوعيته إلا قليلا، فذلك يرجع فى الجزء الأكبر منه، إلى أنه كان رغم أهدافه الصريحة واحدا من الأسباب الرئيسية فى تبنى بريخت القناع الصلب، وكذلك الجمود والتدبير المدبر فى مسرحياته. يمكن لنا أن نتأكد بنفس القدر، أنه هو كليا، سواء لبس القناع أو نزعه، سوف يهيمن على عالم للسرح فى السنوات القادمة.

الهوامش

Full names and titles are given in the bibliography. *Versuche* and *Stücke*, both published by Suhrkamp, began in 1930 and 1955, respectively.

Chapter 1

1. Steiner, pp. 253–304.
2. Jakubietz and Koch, pp. 47–109.
3. Marx, p. xxx.
4. Dyos and Wolff, vol. 1, pp. 213–24, etc.
5. Knilli and Münchow, pp. 106–40.
6. Rowell, p. 405.
7. Knilli and Münchow, p. 100.
8. Marx, p. xxxi.
9. Marx, Chapter XXXII.
10. Marx, p. 789.
11. Ryder, Chapter 1 ('German Socialism Before 1914'), and Morgan, Chapter 2 ('The Lassallean Party and the International, 1864 to 1865').
12. See J. P. Nettl.
13. Lenin in Raddatz, vol. 1, p. 231.
14. Braun, p. 159.
15. Braun, p. 163.
16. Braun (in *Art and Revolution*, q.v.), p. 63.
17. Hoffmann and Hoffmann-Ostwald, vol. 1, pp. 88–9.
18. See Pfützner, also Kändler.
19. Hoffmann and Hoffmann-Ostwald, vol. 2, p. 16. Sung (but with innocuous words) by Ernst Busch in 'Lieder der Arbeiterklasse 1917–1933' on *Pläne* disc S77101, published by Pläne G.m.b.H., Dortmund, Humboldtstrasse 12.

Chapter 2

1. The early one-act plays, not treated here, are named in the Chronological List.
2. Esslin, p. 247.
3. Johst, p. 6.
4. Brecht, 'Bei Durchsicht meiner ersten Stücke.'
5. Ryder, p. 156.
6. Brecht, 'Bei Durchsicht meiner ersten Stücke.'

7. See Schumacher, pp. 64–5.
8. Schumacher, p. 65.
9. See p. 56 below.
10. *Stücke* III, 135.
11. *Stücke* III, 146 ('Notes on the Threepenny Opera').
12. Tr. D. I. Vesey and Eric Bentley.
13. But see Ewen, and Völker.

Chapter 3

1. Waley, pp. 230–235.
2. Mann, pp. 602-5.
3. Fischer, p. 618.
4. Esslin, p. 140.
5. Sokel in Demetz, p. 133.
6. Demetz, p. 10.
7. Esslin, p. 259.
8. Quoted in Esslin, p. 148.
9. Esslin, p. 41.
10. Esslin, pp. 49–50.
11. Esslin, p. 149.
12. Cp. Goethe's *Faust*, line 1112, 'Two souls there dwell, alas, within my breast.'
13. See p. 185 below.
14. *Theaterarbeit*, pp. 150–2.

Chapter 4

1. *Versuche*, 11, p. 97.
2. Willett, in *Adam and Encore*.
3. Redgrave, pp. 30–6.
4. *Versuche*, 12, p. 127.
5. *Versuche*, 11, p. 109. 'Übungsstücke für Schauspieler'.
6. Contrast photographs in *Theaterarbeit*, pp. 342–3.
7. *Versuche*, 11, p. 102.
8. *Versuche*, 11, p. 103.
9. *Stücke* III, pp. 266–7.
10. *Theaterarbeit*, p. 244.
11. *Versuche*, 12, p. 121.
12. See Knopf, pp. 21–7.
13. Quoted in Knopf, p. 25. (Ges. Werke in 20 Bänden, Werkausgabe, vol. 15, p. 264)
14. Compare John Donne's line about man's future state: 'Death thou shalt die.'
15. Quoted in Tucker, p. 114.
16. Stern and Herald, p. 106.
17. Carl Niessen, pp. 28–9.
18. Innes, pp. 185–7.

19. Piscator, quoted by Innes, p. 29.
20. Innes, p. 31.
21. Innes, p. 29.
22. *Stücke* v, 118.
23. *Stücke* v, 118.
24. *Stücke* III, 266.
25. *Stücke* III, 275.
26. Aristotle, *Poetics*, XI, ed.cit., p. 45.
27. *Stücke* v, 178.
28. *Versuche*, 9, p. 81.
29. House, pp. 102 and 109–10.
30. Quoted in House, p. 109.
31. *Stücke* v, 172.
32. *Stücke* v, 176–7.
33. *Versuche*, 12, pp. 109–10.
34. *Versuche*, 12, p. 122.
35. *Versuche*, 12, p. 119.
36. *Versuche*, 12, p. 137.
37. *Versuche*, 12, p. 111.
38. *Versuche*, 12, p. 140.
39. Marx and Engels, vol. II, p. 79.

Chapter 5

1. See Allen, *passim*.
2. See Thyssen.
3. Orwell, vol. 2, p. 40.
4. See p. 139 below.

(٥) مسرحيات تناولت النازية أو أشارت مباشرة إليها، كتبت سنة ١٩٣٣–١٩٤٥. تشمل مسرحيات لأودن (على الحدود)، ولشارلت هولدين (الشجيرة المنحرقة) واستيفن اسبندر (محاكمة قاض)، وجان أوى (أنتيجونى)، وجان بول سارتر (موتى بلا قبور، الذباب)، وهـرمـان (مطر السماء)، وألمر رايس (يوم الحساب)، وكازان وسميث (ديمتروف)، واليفن أبيلز (واحد من أشجع الرجال) وكليفورد أوديت (حتى اليوم الذى أموت فيه)، وليليان هيلمان (الساعة فوق).

6. Esslin, p. 176.
7. Esslin, p. 176.
8. Esslin, p. 176.
9. *Stücke* IX, 365.
10. *Stücke* IX, 369–71.
11. *Stücke* IX, 370.
12. Bullock, p. 247.
13. See Tobias, *passim*.
14. Bullock, pp. 284–307.
15. Bullock, pp. 326–8.
16. See Ryder, *Twentieth-Century Germany*.
17. Demetz, p. 11.

18. *Stücke* IX, 372–3.
19. *Stücke* IX, 368.
20. *Versuche*, 12, p. 121.
21. Ewen, p. 374.

Chapter 6

1. *Stücke* VII, 147.
2. *Stücke* VIII, 210.
3. *Sunday Times*, 19 June 1960.
4. *Stücke* VIII, 186–7.
5. For the historical background, see the account by Colin Ronan in the school edition of D. I. Vesey's translation, Methuen 1967, pp. xi–xx.
6. Tr. D. I. Vesey.

Chapter 7

1. D. H. Lawrence, Letter of 22 January 1925.
2. *Stücke* VII, 60.
3. Esslin, p. 264.
4. Mennemeier, p. 400.
5. Photo in *Theaterarbeit*, p. 265.
6. *Theaterarbeit*, p. 323.
7. Williams, p. 286.

Chapter 8

1. 'Knecht' suggests more of a slave than 'servant' ('Diener').
2. Benjamin, p. 116(n.). Cp. p. 92 above. But see also Benjamin, p. 117.
3. *The Times*, 16 July 1965. Other daily papers on the same day, Sunday papers 18 July.
4. *Theaterarbeit*, p. 22.
5. *Versuche*, 12, p. 6.
6. *Schriften zum Theater*, p. 63 f.
7. Willett, p. 82.
8. *Sinn und Form 2*, p. 212.

Chapter 9

1. See p. 108 above.
2. Völker, p. 143.
3. *Gesammelte Werke*, Leinenausgabe, VIII, 881.
4. John Willett, *T.L.S.* See also Arendt, pp. 207–49.
5. *Ges. Werke loc. cit.*
6. Völker, p. 146.
7. Ewen, p. 455.
8. *Stücke* VIII, 199.
9. *Versuche*, 12, p. 140.

10. *loc. cit.*
11. See *Stücke* xi, 388–9.
12. See p. 72 above.
13. Aristotle, *The Politics*, Book III, chapter 12, ed. cit., p. 128.
14. See *Theater 1966*, annual special issue of the periodical *Theater heute*.
15. Hecht, pp. 319–25.
16. See Funke, and *Theater in der Zeitenwende*.

Chapter 10

1. Brustein, p. 415.
2. Quoted in Cascoigne, *World Theatre*, p. 258.
3. Quoted in Schoeps, p. 290.
4. Brustein, p. 415.
5. See Coe, pp. 38–40, 145, etc.
6. Coe, p. 103.
7. Coe, pp. 78–9.
8. See Gassner and Quinn, p. 8.
9. Brook, p. 81.
10. Brook, p. 82.
11. Brook, p. 83.
12. Williams, p. 278.
13. Williams, p. 283.

Chapter 11

1. Nicoll, p. 72.
2. Nicoll, p. 225.
3. Goldstein, *passim*.
4. Goldstein, p. 18.
5. Goldstein, p. 220.
6. For contrasted passages from Brecht's play and Peters' and Sklar's, see Cascoigne, *Twentieth Century Drama*, pp. 125–6.
7. Goldstein, p. 207–8.
8. Losey in *Les Cahiers du Cinéma*, p. 27.
9. For part of the transcript of the hearing, see Ewen, pp. 497–509, and Demetz, pp. 30–42.
10. Kern, pp. 157–65.
11. Himelstein, pp. 178–89.
12. Baxandall, p. 165.
13. Baxandall, p. 164.
14. Wixson, pp. 112–24.
15. Quoted in Goldstein, p. 54.
16. Odets, p. 9.
17. Quoted in Goldstein, p. 222.
18. See p. 217 below.
19. Lehmann, pp. 65–74.
20. Esslin, p. ix, and Hahnloser-Ingold, pp. 84–8.

21. Lehmann, pp. 136–8.
22. Irving Wardle in Gassner and Quinn, p. 248.
23. Quoted by Weise, p. 81.
24. Weise, p. 82.
25. Weise, pp. 78–110.
26. Taylor, p. 49.
27. Weise, p. 137.
28. *T.L.S.*, 30 June 1961, p. 400.
29. Quoted in Weise, p. 145.
30. Taylor, p. 73.
31. Taylor, p. 81.
32. See also Wellwarth, pp. 269–70.
33. By Michael R. Turner.
34. See Weise, p. 215.
35. Tynan, p. 229.
36. Esslin, *Brief Chronicles*, pp. 96 and 92.
37. See London newspapers 10–13 August 1965.
38. See Irving Wardle in *The Times*, 7 May 1971.
39. See Brecht, *Little Organon*, para. 33.
40. Marowitz, p. 41.
41. Brook, p. 95.
42. Brook, p. 16.
43. Brook, p. 102.
44. Brook, p. 103.
45. Brook, p. 105.
46. Esslin, *Brief Chronicles*, p. 87.
47. Milfull, pp. 61 seqq.
48. Esslin *Theatre of the Absurd*, p. 423.
49. Sontag, p. 165.
50. Weiss in *Theater heute*, October 1965.
51. Brook, p. 105.

ببليوجرافيا

Allen, W. S. *The Nazi Seizure of Power. The Experience of a Single German Town, 1930–1935*, London, 1966.

Arendt, Hannah. 'Bertolt Brecht 1898–1956', in *Men in Dark Times*, London, 1970.

Aristotle, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art with a critical text and translation of the Poetics*, S. H. Butcher (tr.). Fourth edition, Dover-books, New York, 1951.

The Politics, tr. T. A. Sinclair, Penguin, Harmondsworth, 1962.

Art and Revolution, Soviet Art and Design since 1917. Arts Council of Great Britain catalogue of the exhibition at the Hayward Gallery, London, 1971 (Illustrations).

Baxandall, Lee. 'The Americanization of Bert Brecht' in *Brecht Heute: Brecht Today*. Jahrgang 1, 1971.

Benjamin, Walter. *On Understanding Brecht*, London, 1973.

Braun, Edward. *Meyerhold on Theatre*, Methuen, London, 1969. (Illustrations).

Brook, Peter. *The Empty Space*, Penguin, Harmondsworth, 1972.

Brustein, Robert. *The Theatre of Revolt*, London, 1965.

Bullock, Alan. *Hitler, A Study in Tyranny*. Completely revised edn., Penguin, Harmondsworth, 1962.

Coe, Richard N. *Ionesco, A Study of his Plays*, London, 1971.

Demetz, Peter (ed.). *Brecht. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., 1962.

Dyos, H. J. and M. Wolff (eds.). *The Victorian City*, 2 vols., London, 1973.

Esslin, Martin. *Brecht: a Choice of Evils*, London, 1959.

The Theatre of the Absurd. Revised and enlarged edn., Penguin, Harmondsworth, 1968.

Brief Chronicles. Essays in the Modern Theatre, London, 1970.

Ewen, Frederic. *Bertolt Brecht, His Life, His Art and His Times*, London, 1970 (U.S.A., 1967)

Fischer, Ruth. *Stalin and German Communism*, Cambridge, Mass., 1948.

Funke, Christoph. (ed.), *Theater-Bilanz. Eine Bilddokumentation über die Bühnen der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin, 1971 (Illustrations).

Gascoigne, Bamber. *Twentieth Century Drama*, London, 1962.

World Theatre, An Illustrated History, London, 1968.

Gassner, John, and Edward Quinn (eds.). *The Reader's Encyclopaedia of World Drama*, London, 1970.

Goldstein, M. *The Political Stage, American Drama and Theatre of the Great Depression*, Oxford, 1974.
Grimm, Reinhold. 'Brecht, Ionesco und das moderne Theater', in *German Life and Letters*, vol. XIII, April 1960.
Hahnloser-Ingold, Margrit. *Das englische Theater und Bert Brecht*, Bern, 1970.
Hecht, Werner. (ed.), *Brecht 73. Brecht-Woche der DDR*, Berlin, 1973.
Himelstein, Morgan Y. 'The Pioneers of Bertolt Brecht in America' in *Modern Drama*, vol. 9, 1966.
Hoffmann, Ludwig, and Daniel Hoffmann-Ostwald. *Deutsches Arbeitertheater 1910–1933*, Rogner und Bernhard Verlag, 2 vols., München, 1973. (Illustrations, extracts from plays and revues.)
House, Humphry. *Aristotle's Poetics*, London, 1956.
Innes, C. D. *Erwin Piscator's Political Theatre*, Cambridge, 1972.
Jakubietz, M., and H. Koch. *Marx-Engels-Lenin, Uber Kunst und Literatur. Aus ihren Schriften*, Reclam, Leipzig, n.d., pp. 47–109.
Johst, Hanns. *Der Einsame*, München, 1925.
Kändler, Klaus. *Drama und Klassenkampf. Beziehungen zwischen Epochenproblematik und dramatischen Konflikt in der sozialistischen Dramatik der Weimarer Republik*, Aufbau Verlag, Berlin and Weimar, 1970.
Kern, Edith. 'Brecht's Popular Theatre and its American Popularity' in *Modern Drama*, vol. 1, 1958.
Knilli, Friedrich, and Münchow, U. *Frühes deutsches Arbeitertheater 1847–1918*, Carl Hanser, München, 1970. (Illustrations. Extracts from plays.)
Knopf, Jan. *Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht*, Frankfurt a.M. 1974.
Lehmann, John. *New Writing in Europe*, Penguin, Harmondsworth, 1940.
Les Cahiers du Cinéma, no. 114, Dec. 1966 (special number on Brecht). See also *Screen: The Journal of the Society for Education in Film and Television*, vol. 15. no. 2. Special Number: 'Brecht and a Revolutionary Cinema', (Summer 1974).
Mann, Golo. *The History of Germany since 1789*, Penguin, Harmondsworth, 1974.
Marowitz, Charles. *The Marowitz Hamlet*, London, 1968.
Marx, Karl. *Capital: A Critical Analysis of Capitalist Production*. tr. Samuel Moore and Edward Aveling, ed. Frederick Engels. Photographic reprint of first edition, ed. Dona Torr, London, 1938.
Marx, Karl, and Friedrich Engels. *Selected Works*, Moscow, 1958. *Complete Works*, London, 1975. (Vols. 1, 2 and 3 published. To be in 50 volumes).
Mennemeier, Franz N. 'Brecht: "Mutter Courage und ihre Kinder"', in *Das deutsche Drama*, ed. Benno von Wiese, Düsseldorf, 1958, II, 401–14.
Milfull, John. 'From Kafka to Brecht: Peter Weiss's Development owards

Marxism'. *German Life and Letters*, New Series, vol. xx. no. 1. October 1966.
Morgan, Roger. *The German Social Democrats and the First International 1864–72*, Cambridge, 1965.
Nettl, J. P. *Rosa Luxemburg*, 2 vols., London, 1966.
Nicoll, Allardyce. *English Drama 1900–1930*, Cambridge, 1973.
Niessen, Carl. *Max Reinhardt und seine Bühnenbildner*, Köln, 1958 (Institut für Theaterwissenschaft: Reinhardt exhibition. Illustrations).
Odets, Clifford. *Three Plays*, London, 1936.
Orwell, George. *Collected Essays*, 4 vols., Penguin, Harmondsworth, 1970.
Pfützner, Klaus. *Ensembles und Aufführungen des sozialistischen Berufstheaters in Berlin 1929–1933*, Henschelverlag, Berlin, 1966 ('Schriften zur Theaterwissenschaft', Band 4).
Piscator, Erwin. *Das politische Theater*, Berlin, 1929.
Raddatz, Fritz J. (ed.), *Marxismus und Literatur, Eine Dokumentation in drei Bänden*, Hamburg, 1969.
Redgrave, Michael, and Jean-Louis Barrault. 'Actors' Comments' (on Brecht's 'New Technique of the Art of Acting') in *World Theatre*, IV, 1, 1955.
Rowell, G. (ed.), *Nineteenth Century Plays*, Oxford, 1953.
Ryder, A. J. *The German Revolution of 1918, A Study of German Socialism in War and Revolt*, Cambridge, 1967.
Twentieth Century Germany: from Bismarck to Brandt, London, 1973.
Schoeps, Karl-Heinz. *Bertolt Brecht und Bernard Shaw*, Bonn, 1974.
Schumacher, E. *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918–1933*, Berlin, 1955.
Sinn und Form, 'Zweites Sonderheft Bertolt Brecht,' Berlin, 1957.
Sontag, Susan. *Against Interpretation*, London, 1967.
Steiner, Gerhard, (ed.). *Jakobinerschauspiel und Jakobinertheater*, Stuttgart, 1973 (Texts of plays).
Stern, E., and Herald, H. *Reinhardt und seine Bühne*, Berlin, 1919 (Illustrations).
Taylor, John Russell. *Anger and After. A Guide to the New British Drama*, London, 1962.
Theater in der Zeitenwende. Zur Geschichte des Dramas und des Schauspiels in der Deutschen Demokratischen Republik, 2 vols., Berlin, 1972 (Illustrations).
Theaterarbeit. Sechs Aufführungen des Berliner Ensembles, Dresden, 1952 (Illustrations of Brecht's productions).
Thyssen, Fritz. *I Paid Hitler*, London, 1941.
Tobias, F. *The Reichstag Fire*, London, 1964.
Tucker, R. C. *Philosophy and Myth in Karl Marx*, Cambridge, 1967.
Turner, Michael R. *Bluff your Way in the Theatre*, London, 1967.
Tynan, Kenneth. *Tynan on Theatre*, Penguin, Harmondsworth, 1964.
Völker, Klaus. *Brecht-Chronik. Daten zu Leben und Werk*, München, 1971.
Waley, Arthur. *The No Plays of Japan*, London, 1921.

Weise, Wolf-Dietrich. *Die 'Neuen englischen Dramatiker' in ihrem Verhältnis zu Brecht*, Bad Homburg v.d.H., 1969.
Wellwarth, George E. *The Theatre of Protest and Paradox*, London, 1964.
Willett, John. *The Theatre of Bertolt Brecht*, London, 1959.
'Thoughts on Brechtian Theatre', in *Adam and Encore*, Brecht number, 1956.
'The Story of Brecht's Odes to Stalin' in *The Times Literary Supplement*, 26 March 1970 (see also *T.L.S.* 9 April 1970, 'Commentary', and letter on 16 April 1970).
Williams, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*, London, 1968.
Wixson, D. C., Jr. 'The Dramatic Techniques of Thornton Wilder and Bertolt Brecht' in *Modern Drama*, vol. 15, 1972.

المؤلف فى سطور:

رونالد جراى

أستاذ الأدب الألمانى فى جامعة كمبريدج، وهو باحث واسع الاطلاع له مؤلفات عديدة أشهرها "فرانز كافكا" ترجمة نسيم مجلى وصدر منذ سنوات ضمن المشروع القومى للترجمة، وله أيضًا "وجوته الكيميائى"، بالإضافة إلى دراسة عن الأدب الألمانى فى الفترة من ١٨٧١-١٩٤٥.

المترجم فى سطور:

نسيم مجلى

مؤلف مسرحى وناقد ومترجم، له أكثر من خمسة وثلاثين كتابا فى حقل التأليف والترجمة. من مؤلفاته: لويس عوض ومعاركه الأدبية، صدام الأصالة والمعاصرة، أمل دنقل أمير شعراء الرفض، بالإضافة إلى كتاب حنين بن إسحق وعصر الترجمة العربية. كذلك قام بترجمة ست مسرحيات لشاعر نوبل الأفريقى، وول شوينكا، بجانب كتابه "مذكرات سجين ، وبعض الكتب المهمة مثل، عصر الإسكندرية الذهبى، محاكمة سقراط: ثم ، كيف نقرأ ولماذا؟

التصحيح اللغوى: خـالـد العنـانى
الإشـراف الفنـى: محسن مصطفى